الفسيفساء السورية

والمعتقدات الدينية القديمة والميثولوجيا

دراسة مقارنة

د. خليل المقداد

منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٨ [illegible]

الفسيفساء السورية
والمعتقدات الدينية - الميثولوجيا

الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة والميثولوجيا : دراسة مقارنة / خليل المقداد .- دمشق : المديرية العامة للآثار والمتاحف، ٢٠٠٨ .- ٤٨٠ ص؛ ٢٤ سم .

١- ٧٣٨,٥ م ق د ف ٢- ٢٩١,١ م ق د ف
٣- العنــوان ٤- المقــداد

مكتبة الأسد

الإهداء

بقلب يخفق كما لو أنه راية البشارة

بعينين تشبهان المجهول أو الحجارة المقدسة

أو الخيول الأصيلة أتسلل إليك يا أبي وإلى أخيك سليمان عبر ما عرفتماني به من أوابد وذكريات وأمم تحاورت جميعها مع التاريخ والجغرافيا على السواء.

من خلالك يا أبي

عقدت صفقة حب مع الأزل ورسمت ما أمرتماني به، لكي لا يذهب التاريخ إلى نهايته.

ها أنا أولد بين أيديكما لأظل كما أنتما باحثين، وجوالين في الزمن، أنبش في وجهي فلا أجد سوى المسافة بين الأوابد التي عرفتماني عليها، وبين الزمن الذي لازال يبحث عنكما.

لا تنسَ يا أبي ظلك الآخر العظيم الذي لا أستطيع وصفه سليمان قمراً طيباً برائحة تشبه رائحة بصرى عطراً وعبقاً وتاريخاً .



سليمان المقـــداد



إبراهيم المقـــداد

المقدمة

آثرت على نفسي منذ بداية مسيرتي العلمية ألا أتناول مواضيع درست من قبل أو تكررت دراستها حتى لا يكون البحث مملاً ينظر إليه بنظرة ينقصها التقدير والاحترام ، وهذا المنهج الذي اتبعته في دراسة مسرح بصرى الأثري ، وبصرى عاصمة الأنباط. وقد تحريت في هذا البحث كبقية الأبحاث أن أكون منصفاً في استعمال وتوظيف المصطلحات ببراهين مؤكدة وليست من باب التعصب القومي أو الوطني أو الإقليمي .

وعلى سبيل المثال فالكثير من الباحثين يعزون كل ما في بلادنا من تراث إلى اليونان أو الرومان أو البيزنطيين، وقد أخذ بعض الباحثين وحتى الإعلاميون يرددون ما يقال دون الاعتماد على مرجعية علمية أكيدة. ولهذا فقد جاء هذا البحث لإنصاف بلدنا ووضعه في موقعه الحضاري الصحيح بالبراهين التي قدمت.

والمسلك الأخر الذي سلكته في البحث أنني لم أقتصر في دراستي على المصادر والمراجع فقط وإنما كنت دائماً وكما هو سلوكي المتبع أقف على الموقع المدروس شخصياً وأدرسه من موقعه. وعلى سبيل المثال فقد زرت معظم المدن والمواقع الأثرية في منطقة حوض البحر البيض المتوسط أثناء دراستي عن التنظيم العمراني القديم لمدينة بصرى، ثم عاودت زيارتها من جديد أثناء دراستي لمسرح بصرى الأثري ، ثم تكررت الزيارة أثناء دراستي لمدينة بصرى عاصمة الأنباط. وتلاحقت الزيارات بجهود وتمويل شخصي، وكان آخرها تلك الجولة لدراسة فن الفسيفساء. ولن تتوقف الجولات لعدم توقف البحوث بعون الله .

وهذه الجولة وكباقي الجولات السابقة زودتني بالعديد من الوثائق التي يصعب علي أن أستعرضها في متناول أبحاث محددة. فعلى سبيل المثال أن دراستي لمسرح بصرى جمعت كل ما يلزم عن مسارح العالم مما شكل لدي

فكرة عمل موسوعة عن المسارح الأثرية لتبرز من خلالها أهمية المسارح السورية ودور المواطن السوري في صنع الحضارة .

وكذلك الأمر بما يتعلق في موضوع الفسيفساء، فليس من الممكن استعراض كل الأمور في بحث مستقل ، ولكن من الممكن تسليط الضوء على الأشياء الأساسية والجوهرية التي تمكن الباحث من متابعة البحث الأكثر تخصصاً وتعمقاً. وكما ذكرت في سياق البحث فمن الممكن أن يتمخض من هذا البحث العديد من الأبحاث ذات التفرعات الدقيقة من بواعث أو صناعة أو أساليب ومناهج جميعها تتعلق في فن الفسيفساء مع ترابطه بالفنون الأخرى.

وقد اقتصر البحث على دراسة أهم المواضيع واللوحات التي تم الكشف عنها وترميمها وصيانتها ودراستها حتى يستطيع الباحث أو المهتم الوصول إليها بسهولة لمتابعة تخصصه أو إطلاعه. ولهذا آثرت على نفسي أن تكون دراستي مع المقارنة قدر المستطاع حتى أكون منصفاً في إعطاء الموضوع استحقاقه .

ولهذا تمت دراسة ٢٢٥ لوحة فسيفساء ثلثها لوحات سورية من مختلف المناطق الساحلية والداخلية، من المدن والقرى، من البادية إلى الحواضر وكان ذلك حسب توفر وأهمية اللوحات المدروسة، وقد تم اختيار أقرب الأمثلة من اللوحات الفسيفسائية العالمية التي تتقارب زمنياً وتتشابه فنياً مع اللوحات السورية. بمعنى توافقها في المنهج والأسلوب والتاريخ .

ولا بد من القول أن هذا الموضوع أثار اهتمامي منذ زمنٍ طويل ، لذلك كنت أجمع الوثائق وأجري المقارنات حتى أصبح لدي فهم ومعرفة شاملة للموضوع ، عند ذلك قررت أن أتناوله في بحثٍ مستقل. ومن الحوافز التي كان لها تأثير حساس وحاد افتقار المكتبة العربية والسورية لمثل هذا الموضوع، وكنت ألمس ذلك عندما يتكرر الطلب من رواد المتاحف لمثل هذا البحث .

وفي هذه المناسبة أود أن أتوجه بالشكر الجزيل لصديقي وزميلي الأستاذ الفاضل علي القيم الذي كان له دورٌ مشجع وحافز منشط دفعني

لأن يكون بحثي أكثر تعمقاً وتخصصاً. ويمكن إضافة دافع أخر لمسته من خلال تدريسي في أقسام التاريخ والآثار في بعض الجامعات العربية أن مثل هذه المواضيع لا تدرس كمواد تدريسية لها مقررات ومفردات ، ولمست أن السبب في ذلك افتقار المراجع البحثية على الرغم أن المنطقة من أغنى مناطق العالم في هذا الفن .

ولا أريد أن أستعرض ما تمت معاناته من أمور مهنية ومادية وجسمية وسهر الليالي وتحمل مشاق السفر والترحال لما تحمله هذا الأمور من انعكاسات سلبية وايجابية. ولكن ما يثلج الصدر النجاح في بلوغ الهدف المقصود. ومن يرده أن يسلك هذا الطريق فعليه تحمل هذه الصعاب ، ولكن كلما كانت المتاعب والمشقات كبيرة كانت النتائج حميدة .

وما أود قوله في هذا السياق ، إننا ورغم الإمكانيات البسيطة التي لا تساوي الفتات مما يتوفر للباحث الغربي نستطيع أن نحقق ما يمكن أن يحققه الأخر وأكثر؛ وهذه مناسبة لتوجيه اهتمام المراكز الوطنية للبحوث العلمية بدعم الباحثين مادياً ومعنوياً لتناول مثل هذه المواضيع أسوةً بباقي مراكز البحوث في العالم .

وقد أقتضى منهج البحث أن تكون الدراسة العلمية مستفيضة حول فن الفسيفساء وتقنياته الفنية ، ثم استعراض مسيرة هذا الفن وصيرورته التاريخية ومن ثم تناول المواضيع حسب تسلسلها التاريخي والمنهجي. وبما أن مواضيع اللوحات كانت ترتبط ارتباطاً مباشراً بمواضيع وردت في الأساطير والمعتقدات (الميثولوجيات) القديمة سوءاً كانت شرقية أم غربية، عربية ويونانية ورومانية، أم معتقدات مسيحية أم غيرها، لذلك تم استعراض هذه الأمور والشخصيات المرافقة بشرح مبسط يساعد القارئ على فهم اللوحة وفهم موضوعها، أو الرجوع إلى أمهات المصادر للتوسع في الدراسة .

وفي الختام أتمنى من المولى عز وجل أن يزودنا بالقوة والعزيمة حتى نستطيع أن نقوم بالدور الوطني والقومي الموكلين به بأحسن ما يمكن ، مع تقديم الاعتذار عن أي نقص أو تقصير كان من المستوجب القيام به ولم يتم ، أو إذا لم يحقق هذا البحث الهدف المنشود والذي نأمل ونصبو الى

تحقيقه. ودائماً فهذه سنة الأبحاث العلمية ، فالباحث يفتح الطريق وعلى الآخرين أكمال المسيرة وملء الفراغ وإكمال ما نقص .

ومما يريح الصدر التطور السريع في التقنيات الحديثة التي توفر للباحث كل ما يصبو إليه وخاصة في مجال البحث العلمي الأثري والصيانة والترميم والتوثيق ، والذي ترافق مع توسع الاكتشافات الأثرية وتعدد بعثات التنقيب الوطنية والأجنبية مع تزايد عدد المختصين المحليين وانتشار المتاحف في جميع المدن والمواقع الأثرية .

وعلى أمل النجاح في تناول موضوعٍ جديد أرجو أن أكون قد وفقت في تزويد المكتبة السورية والعربية والعالمية في بحث تخصصي له ذوق وطعم فني عذب. ولا بد من التذكير أنه جميل على المرء أن يعيش الفن بكل جوانبه من موسيقى ورسم وتصوير وغناء ونحت .... إلخ ، ولكن الأجمل والأحلى من ذلك كله أن يعيش هذا الفن عبر مسيرة التاريخ والحضارة ، وهذه صفة جميلة وخاصية فريدة يتمتع بها الباحث الأثري .

وإلى اللقاء في أبحاث أخرى .

درعا في ٢/٢/٢٠٠٧ م

الدكتور خليل المقداد

التعريف بالفسيفساء

لم تتوسع المصادر والمراجع العربية في تعريف الفسيفساء ، فقد جاء في قاموس المحيط[1]: (فسيفساء (Mosaïque (F) Mosaic (E) حج (وسيط) الفسيفساء قطع صغائر ملونة من الرخام أو الحصا أو الخرز أو نحوها يضم بعضها إلى بعض فيكون منها صور ورسوم تزين أرضية البيت أو جدرانه)، وفي مختار القاموس[2] : (الفيسفساء ؛ ف س ف س ؛ ألوان من الخرز تركب في حيطان البيوت من الداخل) وفي القاموس المحيط[3]: (الفسيفساء ألوان من الخرز تركب في حيطان البيوت من داخل أو رومَيةُ) وجاء في الموسوعة العربية[4]: (الفسيفساءMosaïque مصطلح أصله لاتيني "بسيفوسيس Poephosis" تداوله العرب للتعبير عن فن تطبيقي لموضوعات إبداعية ومادته مجموعة من الفصوص الصغيرة التي لا تتجاوز مساحتها ١ سم٢ بسماكة لا تتجاوز نصف سم. وهي حجر أصلية ملونة أو زجاجية مصنوعة من السيلكس مع أكاسيد متنوعة لتلوينها. وقد يضاف إلى سطوح بعضها طبقة ذهبية. ومع هذه الفصوص هناك بعض الأعمال الفسيفسائية تضم كسر صدفية) .

ومن هنا فإذا أخذنا المفهوم اللفظي لكلمة فسيفساء فإنها ترجع في أصلها اللغوي إلى كلمة فسيفوس اليونانية ، وتعني الحجر الصغير ، ومن ثم أخذت العامية عند العرب الشرقيين وبخاصة في سورية تطلق هذه الكلمة

---

(١) قاموس المحيط – دار الحضارة العربية – بيروت.

(٢) مختار القاموس – الدار العربية للكتاب .

(٣) القاموس المحيط – الفيروز آبادي .

(٤) عفيف بهنسي – الموسوعة العربية – الجمهورية العربية السورية – طبعة أولى عام ٢٠٠٦ مجلد ١٤ – ص ٥٣٩.

على كل شيء مذكر صغير باسم فسفوس ، وكل مؤنث فسفوسة. أما مصطلح الفص المفرد وبصيغة الجمع فصوص فهي للدلالة على الفسيفساء. كما أطلق على الفسيفساء عند بعض الأقوام اسم الموزاييك وفي المغرب العربي أطلق عليه اسم التزليج[1] .

والتعريف التقني للفسيفساء في مفهومه العملي هو إكساء وتزيين الأرضيات بشبكة من المكعبات المركبة والملتصقة بجانب بعضها البعض من قطع صغيرة تتفاوت حجماً ولوناً مقطوعة من الرخام والحجر الملون والعاج والأحجار الكريمة والزجاج والصدف والمعادن بما فيها أحياناً المعادن الثمينة بأشكال ذات بواعث عقيدية أو طبيعية أو أشكال آدمية أو حيوانية حقيقية أو خرافية بأشكال زخرفية مختلفة ، ومن ثم تطَور الأمر في استعمال ذلك في تزيين الجدران والقباب والحنيات والمحاريب والسطوح ، وأخيراً تطوّر الأمر ليدخل ضمن منظومة التقنية الفنية للفسيفساء كافة الزخارف والتشكيلات المتعددة فوق المواد المختلفة بأساليب التعشيق – التتريل – التكفيت – التزجيج – التصفيح وغيرها. وبذلك تنطوي جميع هذه الأمور من التعابير المختلفة ضمن إطار مشترك وهو التدرج التقني لتنظيم وتنسيق ومقاربة عناصر من مواد مختلفة على مسطح مستوٍ أو مائل أو كروي من المواد التي ذكرت ، وهذه المكعبات المستعملة عبارة عن قطع متساوية الأضلاع[2] .

إلا أنها تختلف في حجمها بين لوحة وأخرى ومكان وآخر ومرحلة زمنية وأخرى. ولكن كمقياس متوسط تبلغ أطوال الحبة ١ سم٣، إلا أنها تصل في بعض الأحيان إلى ¼ سم٣. وبذلك يكون لدينا ثلاثة مقاييس متداولة وهي الحجم الكبير والذي يكون مقياس الحبات فيه أكثر من ١ سم٣ والمتوسط ١ سم٣ والصغير أقل من ١ سم٣ مع الأخذ بعين الاعتبار أنه من غير المحتم دائماً أن تكون المكعبات المستعملة عبارة عن قطع متساوية الأضلاع ، وإنما تكون هناك مقاييس وأحجام مختلفة وضمن اللوحة الواحدة وحسب ما تقتضيه اللوحة. ومكونات هذه المكعبات إما من المواد الطبيعية أو المصنعة وكما

---

(١) حسن بدوي. مجلة الآثار – السنة الثانية عدد ٨ – ٢٠٠٤ م – ص ٢٧ .

(٢) مجلة أثار العرب – العدد ٧ – ٨ عام ١٩٩٥ ص ٩٩ .

ذكرنا على سبيل المثال الزجاج – القرميد – الرخام – الحجر. والأصل فيها أن تكون المكعبات ذات أحجام واحدة ترصف حسب الرسم المطلوب بألوان مختلفة ومتناسقة وفي غاية الدقة والجمال والإتقان.

ومن هذه المكعبات يتم رصف أرضيات صغيرة أو متسعة وذات مناظر ومواضيع مختلفة لبعض الأساطير الخرافية المقتبسة من العقائد الدينية القديمة (الميثولوجيا) عربية أو إغريقية أو رومانية أو بعض الرسوم الهندسية والزخرفة وبعض الصور الحيوانية والآدمية أو لبعض المخلوقات الحقيقية والخرافية. وأكثر ما تم تداوله حيوانات الغابة الأليفة والمتوحشة مثل الحصان المجنح إضافة إلى جميع أنواع الطيور .

أما الشخصيات فتركزت على الصور التخيلية للآلهة ذكوراً وإناثاً أو الملوك والملكات والأباطرة والأبطال والقادة والشخصيات المرموقة والحكماء والفتيات والنساء المرموقات في المجتمعات والحسناوات، وتمثل من بين الشخصيات الآدمية المغنين والعازفين والراقصات والفاتنات ومن ثم تمثلت في السيد المسيح ورجال الدين من الرهبان والقساوسة والمؤمنين بالدين المسيحي وأتباعهم في العصر الذي أطلقت عليه مؤخراً تسمية العصر البيزنطي[1] .

أما الأشكال الهندسية فقد تمثلت جميعها في أنواع الفسيفساء، كما تم توظيفها على جميع مراحل التاريخ على شكل تزييني أو بمظاهر تزيينية مكملة للوحات ومنها المربعات والمكعبات والمثلثات والمضلعات والزوايا بمختلف مقاييسها وكذلك المنحنيات والمستقيمات والإطارات، ولحق بها أيضاً الجدائل والمجدلات والضفائر .

أما النباتات فقد برزت بوضوح في جميع أصنافها من أشجار وأزهار وورود بالإضافة إلى أنواع الفواكه والخضراوات وكذلك الطبيعة بمظاهرها

---

(١) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١ .

المختلفة من الجبال والأنهار والبحيرات والحدائق وقد تمثلت هذه البواعث أيضاً في جميع اللوحات وعلى مختلف مراحل الصناعة الفسيفسائية .[١]

وجميع هذه الإبداعات جاءت عن طريق تنسيق المكعبات ذات الألوان المختلفة في الأحجام والألوان المختلفة لتخرج في غاية الروعة في تمثيل المناظر الجميلة والبواعث المنمقة بمظهر جميل ، ولهذا فقد اختار الفنانون الألوان الجميلة والمبهرة وقد تمازجت مع باقي الألوان وحسب الغاية المطلوبة ، ونلاحظ أنه من بين الألوان التي سادت في الاستعمال الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق والبني والبرتقالي. ونلاحظ أيضاً وفي حالات كثيرة اندماجية في الألوان كما سنرى لاحقاً تظهرها بمظهر متناسق لتضفي على اللوحات أناقة وروعة في التناغم والإتقان لتريح عين الناظر وتنعش فؤاده وتدخل السرور على نفسه .

---

(١) BALTY , Janine , Mosaïques de Syrie. Archeologie et Histoire de la Syrie .II. Printed in Germany 1989. pp 491 -524.

الفسيفساء منذ الأصول

تعتبر الفسيفساء أو الموزاييك في حقيقة الأمر صناعة فنية ابتكرها الإنسان من أجل تحسين وتجميل مسكنه، أو أماكن تواجده ومن الممكن أيضاً أن يكون لها دور إضافي وهو العزل والتخفيف من الرطوبة ولهذا أخذت تتطور مع تطوره وتوسع مداركه ومفاهيمه ، وفي مرحلة لاحقة لم يقتصر الأمر على تبليط الأرضيات وإنما أخذ الفنانون يبدعون في نسج الابتكارات الفنية ؛ وهذا يعني أنه أخذ يعتمد في ترجمة ذلك من خلال اللوحات الفنية وخاصة الرسوم الجدارية ذات المواضيع المختلفة وحسب المفاهيم المتداولة في كل عصر وفي كل مرحلة تاريخية وقبل أن يرقى إلى صناعة الفسيفساء .

وأصبحت الفسيفساء من المرتكزات الأساسية للفنون ، أو بمعنى آخر أحد الفنون الهامة ؛ إلا أنها بالمقابل لم تكن فناً مبتكراً وإنما جاءت كما ذكرنا برهاناً وترجمةً لفن الرسم والتصوير ، وهذا يعني أنها لم تتوغل في قدمها كباقي الفنون في العالم شرقاً وغرباً وإنما جاءت بفترة متأخرة لم تتجاوز القرن الرابع قبل الميلاد ؛ أي الفترة الكلاسيكية من العصر اليوناني ومن ثم الروماني .[1] ولكن في الشرق الأوسط وخاصة في بلاد النهرين فقد اكتشفت الفسيفساء في الوركاء حيث كانت تكسى الجدران بالفسيفساء منذ فجر التاريخ، كما تم اكتشاف اسطوانات ملونة ومرصوفة مع بعضها البعض وتشكل زخرفة مسننةً استخدمت في صناعتها مادة الأجر المشوي بحيث لم يتجاوز قطر الواحدة منها ثلاثة سم ، كما تم استخدام الرخام في ذلك أيضاً إضافة إلى الفسيفساء الغير منتظم المقاييس والتي تعود في صنعها إلى مصر القديمة أو

---

(١) BALTY , janine., Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 p. 3 – 5.

بلاد فارس[1]. كما أدخل سكان بلاد النهرين الفسيفساء في العمارة ثم استعمل الفينيقيون والآراميون والمصريون هذا الفن بطرق وبدائل تنسجم مع معتقداتهم ومن ثم نقلوه للعالم .

وقد بدت روعة هذا الفن بشكل مبكر من العصر الكلاسيكي حيث ظهر في عدة لوحات أهمها كانت اللوحة التي تمثل معركة أيسوس التي دارت بين الإسكندر المقدوني والملك الفارسي داريوس. وبالنتيجة تطور في العصر الهلينستي والقرون التي تلته وخاصة في المرحلة الرومانية في حوض البحر الأبيض المتوسط وبذلك تعتبر القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد العصر الذهبي للفسيفساء المعتمد على الميثولوجيا الإغريقية والرومانية[2] .

ولكن في العهد البيزنطي فقد اتخذها فنانو هذا العصر الوسيلة الهامة للتعبير عن المعتقدات الجديدة المناهضة للديانات والمعتقدات الوثنية القديمة. وخير مثال على ذلك ما ظهر وتم تصويره في كاتدرائية القديسة صوفيا في القسطنطينية وفي اللوحتين المشهورتين في كنيسة القديس فيتال بمدينة رافينا حيث صورت الأولى الإمبراطور جستنيان في ثيابه الرسمية وهو محاط في رجال الكنيسة وحرسه الخاص ، واللوحة الثانية تصور الإمبراطورة تيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان في ثياب فاخرة بين نساء البلاط[3].

وبذلك يعتبر فن الفسيفساء رمزاً من رموز الحضارة. وبما أن بلاد الشام وسورية بشكل خاص كانت ومازالت مهداً ومنطلقاً للحضارات عبر التاريخ فلذلك من المفترض أن تكون قد لعبت دوراً هاماً في استعمال وتطوير فن الفسيفساء كما من المفترض أن تكون قد احتلت مركز الصدارة في هذا الفن وخاصة منذ العصر الهلينستي في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد وحتى العهد الأموي وما تلاه من عهود .

وقد تطور فن الفسيفساء فوق الأرض السورية بشكل يتماشى منهجياً مع جميع مناحي الحياة وخلال العديد من القرون بحيث لم يتوقف عند نهاية العصر البيزنطي وإنما على العكس فقد شهد نقلة نوعية مع بداية العهد

---

(١) عفيف بهنسي – الموسوعة العربية – مصدر سابق .

(٢) محمد عيسى – مجلة آثار العرب عدد ٧ – ٨ ص ٩٩ – ١٠٠.

(٣) BUSTACCHINI , Gianfanco. RAVENNA. I mosaici I monumenti L'ambiente. Ravenna. 1984.

الإسلامي وخاصة عشر السنوات الأولى منه. وفي كل موقع أثري تتم فيه الحفريات الأثرية يتم الكشف عن مبتكرات جديدة لهذا الفن[١] .

وإن تركزت المكتشفات في البداية في كل من المواقع التالية : أنطاكيا – أفاميا – شهبا – تدمر – مريامين – بصرى – دير العدس وغيرها ، إلا أن الاكتشافات الحديثة التي شملت معظم المواقع الأثرية في سورية والتي تعرف بين الناس بمواقع العصور الكلاسيكية وبشكل خاص في الكنائس والأديرة والكاتدرائيات جعلت من سورية وحتى الوقت الحاضر واحدة من الأقاليم الأكثر غنىً وازدهاراً وإيثاراً وأهميةً أيضاً لدراسة الفسيفساء القديم .

ولتسهيل دراسة هذا الفن وحسب خطوطه العريضة يمكن تقسيمه إلى أربع فترات أو مراحل رئيسة وذلك حسب المناهج التقنية والفنية والبواعث التصويرية والتمثيلية التي ظهرت من خلالها والتي اتبعت في هذا الفن والتي اعتمدها أيضاً علماء الآثار المختصون بالفسيفساء وهي :

١ – المرحلة الأولى منذ الأصول وحتى القرن الثالث بعد الميلاد أي بداية العهد البيزنطي أو التاريخ الروماني الشرقي. وقد تميزت هذه الفترة في استعمال الابتكارات التي كانت ترتكز على الميثولوجيا الإغريقية أو الرومانية أو الشرقية .

٢ – المرحلة الثانية في القرن الرابع وهي فترة التحول والانتقال .

٣ – المرحلة الثالثة من بداية القرن الخامس وحتى بداية الفتوحات الإسلامية حيث تم التخلي عن المفاهيم الوثنية وهجر مفاهيم الميثولوجيا القديمة لتحل محلها مفاهيم انسجمت مع الديانة المسيحية وتألق في هذه الفترة ما عرف بعصر الأيقونات .

٤ – المرحلة الرابعة منذ بداية العهد الأموي وفيها تم التخلي عن المفاهيم الأيقونية والميول والتركيز على الطبيعة[٢] .

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 p. 3 – 1

المرحلة الأولى وهي فترة المحتوى التقليدي :

للأسف لم يتم الكشف حتى الآن عن الشيء الكثير عن فسيفساء بداية هذه المرحلة لأسباب عديدة منها :

١ – إن معظم المدن والمواقع التي تعود إلى تلك الفترة استمر فيها السكن عبر جميع المراحل التاريخية والحضارية على الرغم مما شهدته من تبدلات وتقلبات نتيجة الكوارث الطبيعية أو التغييرات التي جرت بفعل الإنسان إما نتيجة الحروب أو الإصلاح والتجديد والتوسيع. ونأخذ على سبيل المثال مدن دمشق – حلب – حمص – حماة – أنطاكيا – اللاذقية وغيرها. ولم يقتصر الموضوع على السكن فقط وإنما اختلفت السويات الأثرية إلى الأعلى ، كما اختلف النسيج العمراني لكل مرحلة، وعلى سبيل المثال في المدن الساحلية مثل أنطاكيا اللاذقية جبلة وغيرها فنجد أن عمق السوية الهلينستية تنحدر حوالي تسعة أمتار عن المستوى الحالي ، فانظر مثلاً إلى سويات الشارع الرئيس في أنطاكيا في المراحل الثلاثة الهلينستية والرومانية والبيزنطية أو سوية أرضية المسرح في مدينة جبلة[1] .

٢ – كانت تجري في كل مرحلة تنظيمية وخاصة على أثر العوامل الجوية من زلازل وهزات أرضية أو التوسع في المدينة أو الأبنية نفسها إزالة معظم العناصر القديمة وإعادتها أو إعادة قسم منها بما يتناسب مع المنهج الجديد ، وبذلك تتغير الكثير من المعالم السابقة .

٣ – أما المواقع غير المسكونة فما زالت تنتظر الكثير من الوقت للكشف عنها.

إلا أن ما يتميز به فن الفسيفساء في البداية هو بساطة البواعث والديكور والألوان والاعتماد على الأسلوب الهندسي باستعمال المربعات والمستطيلات والمثلثات، واستعمال الألوان المحددة ثنائية أو ثلاثية أو رباعية فوق عمق أبيض. وقد اندمج ذلك ضمن أسلوب أو نمط ما يعرف باسم :

---

(١) MUKDAD , Khalil. L,urbanisme de Bosra a l,époque romaine, these de doctora de 3e cycle. Universite de Paris I. 1984 .

الفسيفساء – السجاد مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الأمر لا يتعلق في الفسيفساء – السجاد الذي يقصد به اللوحات الصغيرة التي لم تمتد لتغطي المكان بشكل كامل وإنما كانت تتوسط المكان في حين أن بقية الأجزاء كانت خالية.

ومع مطلع الميلاد أخذ التوسع في الانتشار وظهور مذاق وطعم الفسيفساء متعدد الألوان ضمن إطارات ذات أشكال وصور مستوحاة من النماذج التصويرية المندمجة ضمن إطار هندسي ، أما الأفكار فكانت مقتبسة من فهرس الميثولوجيا التقليدي والبواعث الهندسية التي تميزت بالبساطة ومن ثم نمت وتكاثرت ببطء حتى وصلت إلى التمازج الأكثر اتساعاً والمتولد من التحلل من البواعث القديمة نفسها .

ومن البراهين التي تدل على براعة الفنان السوري في تطوير فن الفسيفساء استعمال التدرج في اللون والضوء ورسم الصور والتبدل في الحركة وشدة وقوة النظرات ذات المعنى ، وجميع هذه القضايا ظهرت في المشاهد التمثيلية والمسرحية والتي حررت المشهد من التعبير ذي التعاسة العميقة برسم الفم وتفعيل الأقسام السفلية وتناغمها مع الأقسام العلوية ، وظهر انعطاف في الحركة من خلال تراكيب ذات حدة حركية فعالة وذات نشاط ديناميكي ، كما تم أغناء التعبير التزييني من خلال الذوق المتجدد باستعمال الديكور المخضر وتكاثر وتنامي عناصر هندسية أصيلة .

ويمكن أن نعتبر مبدئياً أن نموذج الفسيفساء التي تم الكشف عنها في مبنى التريكلينيوم في مدينة أفاميا من خلال سجادة كبيرة ذات ديكور بسيط هو النموذج الأول أو بعبارة أخرى أول نموذج لفن الفسيفساء المنطلق من الباعث والمغزى الهندسي ، والذي يبرز ويوضح الألوان الأربعة المنفذة فوق العمق الأبيض[١].

وهذا الأسلوب الذي يعود إلى فترة زمنية مبكرة ينم عن البساطة في التعبير وفي البواعث وكذلك العدد المحدد في استعمال الألوان ، وما يبرر ذلك هو اندماج هذا الأسلوب ضمن النمط المعروف في علم الفسيفساء وهو

(١) BALTY Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles , 1981 pp 85 - 104.

أسلوب الفسيفساء السجادي المحدد الألوان والمادة وذو النمط الهندسي في الديكور والتجميل. وهذا الأسلوب لم يكن في معزل عما تم تنفيذه في مدن حوض البحر الأبيض المتوسط والذي يعود إلى القرن الأول الميلادي .

والمنهج الأساسي لهذا الأسلوب يعتمد على البساطة في الاستعمال الثنائي أو الثلاثي للمادة واللون أيضا ، ولهذا نجد أن هذا النمط يخلو من أي إشارة أو رمز أو حركة أو دمغة تدل على الإحساس والانطباع لهذا العمل ، ولهذا نجد أن استعمالات هذا النمط أصبحت محدودةً للغاية ولم تتكرر إلا نادراً وتم الإقلاع عنها بسرعة .

وما أن جاء القرن الثاني للميلاد حتى شهدت سورية مرحلة ازدهار عمراني وفني ملحوظة للغاية ، لذلك انعكس هذا الأمر على الفسيفساء وأدى إلى توسعه وانتشاره في كافة المدن السورية ، وأهم ما تميز به الأسلوب في هذه الفترة :

١- ظهور مذاق وطعم الفسيفساء متعدد الألوان .
٢- استعمال الإطارات ذات الأشكال والصور المتحركة والتي كان يستلهمها الفنانون من اللوحات الجدارية المعتمدة على النماذج التصويرية .
٣- اندماج الرسومات ضمن إطارات هندسية .

وبما أن المعتقدات الدينية عند السكان كانت تنطوي على الديانات الوثنية وبشكل قوي وبتعصب حاد في وجه الديانة النصرانية الجديدة لذلك نجد أن الأشكال التي كان يستعملها الفنانون في تلك الآونة كانت إما مستوحاة أو مستعارة من أنماط موروثة من أنماط أخرى تعتمد بدورها على التقليد الهلينستي السابق ، أما الأفكار فقد كانت بدورها مستعارةً أيضاً من أفكارٍ مستخرجة من الفهرس الميثولوجي التقليدي والممزوجة مع البواعث الهندسية.

ومع ذلك بقي هذا الأسلوب في بدايته يتميز بالبساطة شيئاً فشيئاً مع صيرورة من النمو والتكاثر البطيء حتى وصل إلى مرحلة التمازج الأكثر اتساعاً. ولكن بقي مع ذلك محافظاً على سمته الأصلية وهي بقاء منطلقاته المتولدة تتمخض من نفس البواعث القديمة .

ولو حاولنا أن نضع هذا الأمر ضمن محتواه التاريخي والحضاري من خلال مسار الحياة السياسية التي اندرجت بها هذه الفترة وخاصة من خلال انطلاقة أكثر توسعاً لتشمل المناطق المجاورة أو مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط والتي تعتبر في الحقيقة المحتوى الحقيقي والمنطلق الفاعل لكافة شؤون الحياة التي تأصلت انطلاقتها منذ الأصول من بلاد الشام لوجدنا أنفسنا ندرج هذا الأمر في خطوطه العريضة ضمن تطور الفن الروماني وخاصة ما يتعلق في الخطوط العامة والألوان[١] .

وشهدت فترة السلالة الأنطونية مرحلة أكثر تطوراً وحيوية في هذا المجال من خلال هيمنة براعة الفن والمتمثلة في استعمال التدرج في الألوان والضوء ورسم الصور مع التبدل في الحركة وشدة وقوة وكثافة النظرة البليغة ذات المعنى العميق ، ثم نمت وتعززت هذه الظاهـــرة وقويت في العهد السيفيري .

ومن هنا نجد أنفسنا وبدون أي تعصب قومي أو عرقي أو إقليمي مجبورين أن ندرج هذا الفن وهذا التطور الفني والحضاري ونضعه في مساره العربي السوري الصحيح. والسبب في ذلك أن جميع من كان مؤثراً أو منفذاً أو مبرمجاً كان إما سورياً أو ينتمي إلى جذورٍ سورية بما فيهم الحكام والأباطرة والمهندسون والفنانون .[٢]

ولم يقتصر تأثير هؤلاء على منطقتهم وإنما على كافة مناطق الإمبراطورية بما فيها العاصمة روما. والمغزى من إدراج هذه الأفكار لكي نبين لمن يعتقدون أن الحضارة الرومانية أو اليونانية أو البيزنطية هي حضارات غربية، وإنما على العكس فهذه الحضارات تخص العرب والسوريين بشكل خاص أكثر مما تخص الغرب .

وثمة أمورٍ وضحت في فن الفسيفساء في هذه المرحلة أيضاً يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

---

(١) WILL , Ernest. Une nouvelle mosaique de Chahba dans AAS III 1953 , pp. 27– 48.

(٢) ويدر (رمضان أحمد) – عيسى (محمد علي) تاريخ الوطن العربي وحـضارته فـي العصور القديمة. طرابلس ١٩٩٠. ص ٢٢٢ – ٢٣٥ .

١ – ظهور براعة الفنان في استعمال التدرج في الألوان .
٢ – بلوغ التوافق المتقن بين اللون والضوء .
٣ – وضوح التبدل في الحركة .
٤ – إظهار شدة وقوة وكثافة النظرات البليغة وذات المعنى .
٥ – ظهور المشهد التمثيلي والمسرحي بشكل حقيقي .
٦ – بدت الوجوه تظهر وبداخلها نظرات معبرة من خلال وضعيات الميلان والانحراف التي حررت المشاهد من التعابير ذات التعاسة العميقة .
٧ – الوضوح في رسم الفم والثغر والأقسام السفلية من الوجه وبقية الأعضاء.
٨ – تفعيل الحركات من خلال توظيف تراكيب ذات حدة حركية فعالة وذات نشاط ديناميكي فعال .
٩ – تم إغناء اللوحات بالتعابير التزيينية والمتجددة دائماً بإبراز ووضوح الذوق المتجدد وخاصة في توظيف الديكور المخضر ، وفي نفس الوقت في تكاثر وتنامي العناصر الهندسية الأصيلة.

ولو رجعنا إلى منطلق جميع هذه الطبائع الأصيلة لوجدناها تعود في انتمائها إلى عصر الازدهار في العهد السيفيري والذي ظهر من خلال العديد من اللوحات المنفذة في سورية وبشكل خاص المجموعة المنفذة في مدينة أنطاكيا وفي اللوحات المتكررة التي أظهرت ميادين ومسارح القنطورس والمشهد الحركي المضحك .

وبتتبعنا إلى مسار تطور فن الفسيفساء في سورية وتحولاته المتلاحقة نجد أنه لم يتوقف عند حد معين ففي كل لوحة لاحقة تلي السابقة نجد إدخالات جديدة والتخلي عن أمورٍ سابقةٍ أو إبدالها بما تقتضيه المرحلة من مفاهيم وأذواق فنية واجتماعية وعقائدية ، ومن هنا وجدنا أن المرحلة التي نحن بصدد الحديث عنها تعتبر في الحقيقة مرحلة الغليان والانطلاقة اللامعة والمبدعة التي نلمس امتدادها شيئاً فشيئاً لتشمل كامل الأراضي السورية وأراضي الإمبراطورية[1] .

---

(١) BALTY , Janine , Mosaïques de Syrie. Archeologie et Histoire de la Syrie. II. Printed in Germany 1989. pp 491 -524.

إلا أن أهم ما يميز هذه المرحلة أيضاً ظهور عملية التفكك والانحلال والتجزؤ من كامل الالتزامات السابقة ؛ وظهر ذلك بفقدان وغياب ذوق وحاسة المحتوى والعمق في إرجاع الأشكال والوجوه مع الغياب التدريجي لكامل التعبير داخل الوجوه وفقدان التركيب والتصوير الملون بتركيب الألوان الشفافة من أخضر وأصفر ومشتقاتها والتي تدخل في التركيب ، وقد ترافق ذلك مع غياب الوحدة داخل وحدة تنظيم الديكور الهندسي .

وفي خضم هذا التطور ظهر أسلوبٌ يعبر تعبيراً صادقاً عن انتمائه الصافي إلى النماذج الكلاسيكية والتي كانت تعود في مرجعيتها إلى الرسوم الجدارية من مدينة بومبيي وتم تنفيذه في منتصف القرن الثالث في وقت أخذت يتزايد فيه معتنقي الديانة النصرانية في بلاد الشام تمهيداً للاعتراف بالديانة النصرانية من قبل الإمبراطور قسطنطين عام ٣١٣ م والتخلي عن المعتقدات والميثولوجيا القديمة وتزايد الشعور في الابتعاد عن المعتقدات الوثنية والتقرب من الديانة الجديدة .

ومن الملفت للنظر أن اعتماد هذه الطبائع التي نشأت وبرزت في العهود السابقة والتي لم يعد ظهورها يبرز من جديد إلا ببطء وفي أوقاتٍ مختلفة وحسب الأقاليم والمواقع ومدى نسبة السكان المعتنقين فيها للديانة الجديدة نجده يعود من جديد وبدعم واعتماد من الإمبراطور فيليب العربي والذي نفذ في المنطقة التي تعتبر مسقط رأسه وفي المدينة التي سميت على اسمه فيليبوبولس ، ومن ثم نجده يتكرر في أنطاكيا شمالاً .[1]

وقد برز ذلك بوضوح من خلال العديد من اللوحات الرائعة والجميلة ومنها اللوحة التي ظهرت فيها أرتميس أو فينوس البحرية وكذلك لوحة الزقزاق رسول الغيب. كما ظهر ذلك بوضوحٍ أكثر في مدينة أفاميا في العديد من اللوحات والتي تعتبر أهمها تلك التي نفذت في منزل الأعمدة حيث تبدو اللوحة هنا أكثر وضوحاً ونموذجية سواءً بالنسبة إلى استعمال الديكور في الإطارات العريضة والواسعة وذات الصبغة الهندسية التي تميزت عن النموذج التعبيري والذي يظهر طبيعة تنطوي ضمن نمط الوجوه الأنثوية

---

(١) مقداد خليل حوران عبر التاريخ ،دمشق ١٩٩٦. ص ٦١ – ٧٦ .

النسائية والتي كانت تمثل تقريباً أو على الأرجح صورة أفروديت المعبرة عن الرموز والشعارات .

ولم يقتصر تصوير هذه المشاهد في المدن الساحلية والداخلية وإنما شمل كامل المناطق ، وكتعبير عن انتشارها على كامل الأراضي السورية ظهور نماذج أخرى في مدن البادية وخاصة تدمر. إلا أنه ظهر هنا بمعالجة حساسة ودقيقة لفن المنطقة وفي التعبير الهندسي الذي ظهر على شكل تكعيبي ضمن محتويات رسمت داخل الأنماط والنماذج الخشنة والتي تم استخلاصها من التعبير والمفهوم الفظ والجاف ، أو الأسلوب المتنافر والصياغة المتقطعة بين القطاعات المعتمة والمظلمة والمضيئة والواضحة بنفس الوقت كما هو الشكل أو الهيكل المقرن أو البارز أو المتقطع والذي يظهر في معظم الوجوه.

ونذكر هنا كنموذج من ذلك الشكل الخرافي للنستورماشي المعبر عن الشخصية الخارقة للعادة والمذهل والذي تم توظيفه ليكون الشخصية المتحكمة والمتباينة مع حوريات البحر (النيريدات) وقد تم إخراج ذلك بشكل جيد. ونجد هذا الأسلوب يبرز أيضاً في المطابقات والمقارنات والتي تنطوي بشكل طبيعي بين التقدمة والعمل الفني والصورة الظليلة للمأدبة الإلهية أو السماوية في لوحة سراديب الموت عند بطرس ومارسيلين والتي تبرهن بالتأكيد على هذا الأسلوب وبشكل كاف[1] .

ورغم كل هذه الأمور والدلائل والتوضيحات والبراهين فلا يمكن إنكار وجود الانقطاع والابتعاد أو هجر التقليد الكلاسيكي كلياً في بعض المناطق أو جزئياً في مناطق أخرى أو توظيفه باستحياء في مناطق محددة. وقد ترافق ذلك أيضاً مع مرحلة تاريخية شهدت فيها بعض الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والدينية .

كما لابد من التفريق بين المستوى الحضاري الذي كانت تعيشه منطقة سورية وبلاد الشام وشمال أفريقيا عما كانت تعيشه القارة الأوروبية في شمالها وجنوبها أو شرقها وغربها ، لأن جميع هذه الأمور كانت بالغة الأهمية وتؤخذ في عين الاعتبار ، وهذا المناخ كان هاماً وتمهيدياً للمرحلة

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 p. 3 – 10.

اللاحقة التي ظهر فيها فن الفسيفساء مجسداً في لوحات حافظت من جهة على الإحساس والشعور في المحافظة على الرسم التصويري والتشخيصي وكذلك على إبراز الفن الجمالي للفسيفساء .

المرحلة الثانية وهي فترة التحول والانتقال :

شمل المحتوى التاريخي لهذه المرحلة القرن الرابع للميلاد تقريباً. وخلال هذا القرن شهدت سورية ومنطقة البحر الأبيض المتوسط التي كانت تنطوي في إطارها السياسي ضمن الإمبراطورية الرومانية العديد من التحولات المركزية كان أهمها انقسام الإمبراطورية إلى قسمين هامين وهما الشرقي حيث استمرت مدينة روما تلعب دور العاصمة لهذا القسم بينما أصبحت مدينة القسطنطينية تلعب دوراً مزدوجاً ؛ فهي من حيث المفهوم الرسمي والإداري أصبحت عاصمة الإمبراطورية ككل ، ومن جهة أخرى أصبحت العاصمة الحقيقية للقسم الشرقي. إلا أن المرتكز الحقيقي والهام والدور الفاعل للأحداث فكان ينطلق من مدينة أنطاكيا وخاصة فيما يتعلق في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، والإسكندرية بما يتعلق في القسم الشرقي من قارة أفريقيا ، أما قسمها الغربي فقد شهد عملية ترجمة وتفاعل حقيقي لما يدور في الشرق الأوسط[١].

وفي هذه المرحلة نشهد أيضاً تمازجاً حقيقياً بين المدن التي تطور فيها فن الفسيفساء في مدن وادي النيل وعلى رأسها مدينة الإسكندرية وغرباً في منطقة الجبل الأخضر في ليبيا حيث التشابه الطبيعي والحضاري والفني مع منطقة الحوض الكلسي في سورية. وظهر هذا جلياً في المدن الخمسة البنتابول والتي عرفت باسم ولاية برقة حيث برز فن الفسيفساء كترجمة صادقة للفن في سورية ، وظهر ذلك بوضوح في مدينة سيرين (شحات حالياً) وطلميثة وقصر ليبيا وأبولونيا (سوسة حالياً)[٢] .

---

(١) مقداد خليل حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦. ص ٦١ – ٧٦ .

(٢) ويدر (رمضان أحمد) – عيسى (محمد علي) تاريخ الوطن العربي وحضارته في العصور القديمة. طرابلس ١٩٩٠.

ولم يكن لبعد المسافات الجغرافية الدور السلبي في إحداث فجوة أو انقطاع عن التأثير المتبادل لهذا الفن ، ولذلك نجده يترجم بصدق ووضوح في المدن الثلاثة الغربية من ليبيا (تريبولي) وهي لبدا الكبرى وأويا (طرابلس حالياً) وصبراته ، وفي تونس أيضاً حيث ظهر هذا الفن كصورة صادقة ومعبرة بتفاعلها مع ما يتم تنفيذه في سورية ، وخير مثال على ذلك ما نجده في فسيفساء مدن سبيطلة ودوقا وشمتو وبلا رجيا وقرجاج وغيرها الكثير والعديد من الشواهد الحية[1].

وكذلك بالانتقال غرباً إلى الجزائر نجد التجربة تتكرر في مدينة هبون الملكية (عنابة حالياً)[2] وجميلة وتيمقاد وتبيسا وفي مدن ولاية موريتانيا والتي كان من أهمها وكتعبير عنها مدن تيبازا[3] وشرشل. ولم تكن مدن فرنسا وإيطاليا وقبرص وتركيا وعلى رأسها القسطنطينية بعيدةً عن هذه الصيرورة. كما ظهر التعبير صادقاً في جنوب بلاد الشام في مدينة فيليبوبولس وفي مدن الديكابولس ومنها درعا والحمة ، وخير مثال على ذلك أيضاً فسيفساء مأدبا وجرش وجدرا (أم قيس حالياً) وعمان وغيرها[4].

وباستعراض اللوحات الفسيفسائية ضمن هذا المحتوى الجغرافي والتاريخي نجد أن الفسيفساء السورية كانت على قمة الهرم ، أو بمعنى أخر منطلق الإلهام للفنانين المبدعين لهذا الفن ، وسوف نرى البرهان الحقيقي على ذلك من خلال اللوحات التي سوف نستعرضها لاحقاً والتي من خلالها سوف نقوم بإجراء دراسة مقارنة بسيطة ليس المقصود منها الدراسة التفصيلية لهذا الفن وإنما استخلاص النتائج التي تهمنا من الموضوع .

ويؤكد بعض المختصين في فن الفسيفساء على تبني نظرية تتمحور حول ولادة أسلوب فني جديد في هذه المرحلة أطلق عليه اسم النمط والنموذج

---

(١) النيفر (المنجي) : الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء. تونس ١٩٦٩ .

(٢) دحماني (سعيد) : هبون الملكية ، معالم ونصب الجزائر ، الوكالة الوطنية وحماية المعالم والنصب الجزائر التاريخية ١٩٩١

(٣) لردي (صباح) فريال (ج) : المنظر وأطلال تيبازا. الجزائر ١٩٩٦.

(٤) مقداد (خليل) : درعا مدينة المدائن – مدينة الديكابولس. دمشق ١٩٩٨.

القسطنطيني نسبة إلى مرحلة الإمبراطور قسطنطين الأول بينما نجد أن هذا الفن ارتكز في الحقيقة على إرث إقليمي سوري ينطوي على ترجمة المفاهيم المختلفة وخاصة في موضوع تحميل اللوحة موضوعات جالت وانتشرت طيلة القرن الثالث ، ثم أخذ الفنانون يعبرون عنها باستحياء تمشياً وتأقلماً ومجاراةً للعقائد الجديدة التي تغلغلت بشكل جيد بين صفوف السلطة والمواطنين[١] .

ومن الأمثلة على ذلك المحافظة على بقاء السحنة البشرية في مسطح الرأس والتخلي عن الرسم المنظوري والنتوء الحاصل والنافر مع إبراز التعبير بالدلالة وهذا ما نجده بوضوح في العديد من اللوحات السورية ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما نجده في فيلا قسطنطين في مدينة أنطاكيا وبالتحديد في مناظر الطبيعة ومواضيع الصيد والتي ظهرت في الإطارات التي تحيط في اللوحات الداخلية التي تزينها[٢].

ومن الأساليب الإبداعية التي تميز بها فن الفسيفساء في هذه المرحلة التفنن في إظهار التزيينات النباتية مثل الأغصان والزخرفات النباتية الملتفة كالجدائل فوق عمق أسود جاء على شكل إطار في لوحة الفسيفساء والمعروفة باسم فسيفساء الزقزاق أو رسول الغيث والمنفذة في مدينة فيليبوبولس. وقد غابت عن هذا النمط الأساليب القديمة والي تعود إلى القرن الثالث مثل سير العشاق والمحبين والصيادين وبدلاً من ذلك ظهرت على اللوحات الصلابة والجدية والافتقار للعاطفة الروحية وهي بذلك تقترب من الأساليب التي ظهرت في شمال شرق تركيا وبشكل خاص في منطقة أرمينيا[٣].

وكما ذكرنا فإن الشيء الجوهري في هذا الأسلوب الجديد هو غياب المشاهد التي كانت تثير المشاعر والعواطف في نفس الفنان أكثر مما تثيرها عند المشاهد. ومن هذه الأشياء النتوء والبروز الذي كان يظهر من خلال

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 p. 3 – 10.

(٢) LEVI , Doro , Antioch Mosaic Pavements (Princeton,1947)

(٣) WILL , Ernest. Une nouvelle mosaique de Chahba dans AAS III 1953 , pp. 27 – 48.

الحيوانات التي تطارد بعضها البعض في الجو الطبيعي الفسيح أو داخل الإطارات المحددة ، أو المطاردة بين الناس والحيوانات وخاصة الصيادين والحيوانات المستهدفة .

كما غابت عن اللوحات تلك الترسيمات التي كانت توظف في أركان وزوايا اللوحات لملئ الفراغات مع إحياء وتطوير أساليب الجدلات والحليات الحلزونية المنبثقة من منشأ نباتي مخضر ، والتي تعتبر وبحق تعبيراً صادقاً عن الإبداع الحقيقي للعمل البعيد عن الخداع المظلل. ونعود لنذكر بأن هذه الأساليب جاءت لترضي الرغبات الجماهيرية والراحة النفسية لدى طبقة الناس الذواقين .

ومن خلال هذا الانطباع بالتحديد يمكننا الإصرار على رغبة الفنانين في عدم التخلي أو الهجرة الكلية عن الأساليب الفنية والمثالية التي ترجع في منشئها للأساليب المتبعة في العصر الكلاسيكي وإنما عكفوا على تجديد هذا النمط التصويري والمثالي وبالنتيجة الانصهار والتأقلم والإخلاص لتقليد قديم ذو أصالة فنية رائعة ليس من السهولة التخلي عنها ببساطة سيما انه مازال لها الكثير من الذواقين والمشجعين .

ومن الملفت للنظر أن هذه الأساليب أخذت انتشاراً وتوسعاً على رقع فسيحة من مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط ، ولم يقتصر الأمر أيضاً على المدن الكبرى وإنما في المدن الصغرى وحتى الأرياف ، كما أصبح ينفذ في زخرفة التجاويف والسقوف وقد لا حظنا ذلك في مدينة تريفيس حيث ظهر في الديكور التصويري في السقف ذو التجاويف ، وظهر أيضاً في الصالة الكبرى من القصر الإمبراطوري في روما وفي قباب ضريح القديس قسطنطين وبعض الأضرحة في سراديب الموت. كما ظهر في لوحات الفصول الأربعة في فيلا قسطنطين في مدينة أنطاكيا وفي قبرص في فسيفساء المتاهة في نيا بافوس[١] وفي معظم المواقع التي عرف أنها مواقع هلينستية بما فيها المواقع السورية .

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cypr. Ravenna , Italia 1988 .

وخير تعبير عن ذلك اللوحات التي مازالت موجودة في مواقعها في مدينة فيليبوبولس ومنها أربع لوحات ظهر في كل واحدة منها تركيب فسيفسائي ذو رموز وشعارات تمت استعارة واستلهام مواضيعها من الميثولوجيا والأساطير الخرافية والمتصلة بالآلهة الوثنية. وقد ظهرت هذه اللوحات من بين أعداد كبيرة من اللوحات ذات الجودة العالية التي تم الكشف عنها في المدينة التي كانت في بادئ الأمر عبارة عن ضيعة صغيرة قبل عام ٢٤٤ م .

وقد استدعى الإمبراطور ورشة فسيفساء ذات تخصص عالي الجودة ، ليس على مستوى المنطقة ، وإنما على مستوى الإمبراطورية. وبالطبع فكان القصد من وراء ذلك أن تتناسب جودة اللوحات مع جمالية التطور العمراني والتنظيمي الذي شهدته المدينة. وقد نفذت العديد من اللوحات إبان عهده ، ومنها لوحة فينوس البحرية وهي في وضعية التجميل والزينة ، وارتميس وهي تستحم في الطبيعة مع مفاجأة اكتيوم لها وغيرها .

وقد تأثر فنانو الفسيفساء في العالم كثيراً في هذه اللوحات التي يمكن أن تكون لها خصوصيات مميزة وثابتة يمكن تحديدها بالنقاط التالية :

١ – خلو الأسلوب ألفسيفسائي من البواعث الهندسية .

٢ – الغياب الكلي للحدودية الضيقة كما كان يظهر في اللوحات المعاصرة في مواقع أخرى .

٣ – المهارة الكبرى والكلية في صنع الفسيفساء من قبل الفنانين والورش والذين أنتجوا مواضيع ذات هدف في العمل ، ومهارة فائقة في الإنتاج المحلي .

٤ – ظهرت فينوس وسط قوقعة بحرية مع وجود سنتورين بحريين ، بينما بدت فينوس عارية كلياً وتمسك في يدها اليمنى مرآة ، وفي اليد اليسرى خصلة شعر بينما ظهر الملائكة الصغار وهم يتطايرون مع الرداء في الهواء. وهذا المشهد فريد من نوعه ليس على مستوى سورية ، بل على مستوى فن الفسيفساء في العالم .

وقد قدم هذا العمل نموذجاً جيداً برهن على البراعة والنجاح في ميدان هذا الفن وخاصة في مجال المقارنة مع الفسيفساء في أفريقيا ، وخاصةً في لوحة مدينة بيلا رجيا في تونس والتي تعود إلى الفترة نفسها في منتصف القرن الثالث .

٥ – لقد أصبح منهج العمل في لوحة أرتميس ومفاجأة أكتيوم لها عبارة عن منهج وأسلوب أخذ يتكرر وبشكل متداول في الفن الروماني وخاصةً في الرسوم الجدارية وفوق الواجهات النحتية على الصخور، وهذا ما كان منفذاً في الرسم الجداري المشهور في مدينة بومبيي ، حيث ظهرت فينوس بوضعية القرفصاء وبنفس مظهرها في لوحا مدينة فيليبوبولس. كما سنشاهد ذلك في فسيفساء مدينة تيمقاد في الجزائر[١] . وهي ذات مشهد أيقونني مشابه كثيراً ، وهذا يدل على أن لوحة شهبا قدمت نموذجاً للعديد من التنوعات المتباينة في العالم حول هذه الصيغة.

وقد أظهرت لوحات فسيفساء مدينة الإمبراطور فيليب العربية معظم شخصيات الآلهة التي وردت في الميثولوجيا اليونانية والرومانية ومن هذه الآلهة مثل ارتميس وديونيسوس (باخوص – ذي الشرى عند الأنباط) وهرقليوس وأريس وافروديت ، فقد ظهرت شخصيات هرقليوس وأريس أمام أفروديت. بينما ظهر العشاق والمحبون يلعبون بالأسلحة الحربية كما سنرى أثناء استعراض هذه اللوحات .

ثم هناك لوحة الحسناوات الثلاثة مع شخصيات الإطار وهي شخصيات الفصول الأربعة والشخصية الرمزية عن الاحتفالات الليلية وكذلك شخصية قوتيه، وجميعها تعود إلى وظائف تخصصية وتنتمي إلى العصر نفسه والورشة نفسها.

ناهيك عن لوحة الموسيقار الأسطوري أورفيوس والتي جابت مدن حوض البحر الأبيض المتوسط حيث أظهرت هذه اللوحات الموسيقار الأسطوري

---

(١) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ٩٣ .

وهو يجلس على صخرة مرتفعة في قلب الطبيعة ومن حوله مختلف الحيوانات الأليفة والمتوحشة والزواحف ومنها الأفاعي والطيور، وحتى أغصان الأشجار بدت منحنية طرباً من موسيقاه العذبة .

ولم يغب البحر وعالمه عن فن الفسيفساء أيضاً حيث ظهرت الإلهة تيثيس وهي تجسد البحر ، وسرعان ما انتشرت صورها وقصصها التي صورت فوق اللوحات الفسيفسائية في معظم مناطق الشرق الأوسط ثم انتقلت إلى كافة مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط وقد لاحظنا هذه الانطلاقة تتململ في البروز منذ القرن الثالث. كما نجد لوحة محاكمة الحوريات البحرية، وكيف تحولت كسيوبيا من مذنبة إلى منتصرة بتتويجها من قبل آلهة النصر بتاج النصر والبراءة ، وفي هذا المظهر تماثلت مع فينوس البحرية بشعرها المفتول ومظهرها المتحرك .

ثم نجد لوحة مدينة الرستن أريتوس القديمة التي تم الكشف عنها مؤخراً وتعتبر من اللوحات الهامة في سورية والعالم. والتي تصور منظر الميناء فوق منحدر صخري ، بينما يتوسط اللوحة مجرى نهر العاصي ليصب في البحر الأبيض المتوسط ، بينما ظهرت في المشهد صور الأبراج التحصينية المزودة بفتحات رمي النبال والمقذوفات .

كما صور المشهد الملائكة العشاق الصيادين وهم يمتطون مراكب الصيد تحت مراقبة وحراسة إله النهر الجالس على الشط. وقد ظهرت شخصية هذا الإله فوق العديد من اللوحات الفسيفسائية ، وكانت شخصيته مميزة في لوحة حمامات غالينة القريبة من أنطاكيا واللاذقية حيث ظهر في هذه اللوحة أسلوب قوس قزح بشكل واضح .

وقد ظهر الإله على شكل شيخ متقدم في السن ومكلل بالأزهار ، كما عرف باسم نهر العاصي ، وتميز أيضاً بالقبعة الكالاتوسية التي تكسي رأسه ورؤوس الأشكال المرافقة وبخاصةً الأولاد (الكاريو) المحيطون به. وهذا يذكر بالأسلوب النيلي نسبةً لنهر النيل ، وهو رمز الخضرة. وهي الصفة المميزة لهذا النمط من الآلهة كما سنتطرق لذلك لاحقاً.

وقد استعملت العديد من الألوان في تنفيذ هذه اللوحة وخاصة الحوض المحيطي الغني بالأزهار وبواعث الخضرة فوق عمق اسود مع بعض الإضاءة والنور والجدائل الثلاثية الخصال. وقد تميزت اللوحة بسعتها الكبيرة على حساب تقليص المحيطات.

وفي هذا الوقت لم تعد اللوحات الفسيفسائية لتغطي وتزين جزءاً من صالة أو حجرة وإنما توسعت لتزين كامل المساحات المشغولة لدرجة أنه لم يعد يترك الفنان والمختص في فن الفسيفساء أي جزء إلا ويكسيه ، كما لم تعد الصور والمواضيع التي تظهر فوق هذا الاكتساء معزولة ، وإنما أصبحت جزءاً حساساً لا ينفصل عن بقية الموضوع وخاصة مواضيع اللوحة .

ومنذ ذلك الوقت تطور النموذج الذي كان يعرف باسم الفسيفساء السجادي والمحاط في أطر ومحيطات هندسية منظمة ومنفذة بشكل تناسبي دقيق ضمن حقول هندسية فسيحة ومتسعة ، وبالطبع فقد تطلب هذا الأمر تحميل هذه المجازات المتسعة وحدة فنية تتناغم وتتناسب مع الموقع والإيديولوجية المعاصرة لهذه الإنجازات ، وخير النماذج على ذلك ما نشاهده في مدينة الإمبراطور فيليب العربي فيليبوبولس في جنوب سورية. وما زال قسم كبير من هذه اللوحات في أماكنها تشكل متحفاً حقيقياً لفن الفسيفساء الذي يعبر تعبيراً صادقاً عن هذه المرحلة .

ومن هنا يبدو لنا وبوضوح تام جدية هذه المرحلة وأهميتها الحساسة فيما يتعلق في فن الفسيفساء السوري في هذه المرحلة التاريخية الحساسة ، ولهذا تستحق أن نطلق عليها تسمية فترة التحول والانتقال. ولتسهيل فهم هذه الأمور يمكن أن نجمل أهم النقاط التي تميز بها فن الفسيفساء في هذه المرحلة على الشكل التالي :

١- المزج بين المواضيع المنبثقة من الطبيعة والمفاهيم المستوحاة من الإرث التقليدي الميثولوجي وبالتوفيق مع الإيديولوجيات التي سادت في تلك الفترة ، وإظهار ذلك من خلال المغزى والمفاهيم المبتكرة والمتجددة بأساليب إبداعية مبتكرة وضمن لوحة فسيفسائية واحدة. وظهر ذلك على سبيل المثال في لوحات ديونيسوس وآريان حيث ظهر

هؤلاء في قامات ملفتة للنظر على الرغم من الحيوية في الإخراج والعناية الفنية الدقيقة في التنفيذ والإنجاز ، وهذا ما نلاحظه في مواقع جغرافية أكثر بعداً جاءت من شمال لأفريقيا .

٢- استمرارية الفنانين في استخراج بعض مواضيعهم من التقليد الكلاسيكي واستلهام أفكارهم من التصوير والتعبير القادم من الرسوم الجدارية (الفريسكات) والذي تعتبر مدينة بومبيي نموذجاً وقانوناً له[١]، ومثال على ذلك الصورة الظليلة أو خيال وشبح أريس الذي ظهر منتصب الظهر ومستنداً على رمحه أو حربته. ففي الحقيقة يعتبر ذلك باعثاً تقليدياً بشكلٍ كاملٍ وكلي ويقدم مثالاً واضحاً للغموض والفهم النسبي للنتوء والبروز الذي أراده الفنان ، أما معالجة إظهار الأطراف وبشكل خاص الكتف والمنكب للإله فقد جاء من خلال التدرج والتنوع في التلوين وإظهار إضاءة لامعة باستعمال ألوان تتدرج بالوضوح والتجلي بدءاً من الأطراف وانتهاءً بالمركز ، والغاية من ذلك تشكيل استدارة وتكوير العضلات. وبرزت مهارة الفنان في تنفيذ العضلات والعظام الصغيرة ، فجميع هذه الأقسام نفذت بعقلية فذة على شكل نصف دائرة متحدة المركز .

وهذا الإخراج أبرز بشكل جيد جذع الشخصية ، كما ظهرت الأذرع بطريقة غير مستمرة أو متباعدة أبعدها عن دثار الكتفين بحيث ظهر فيها الشخص رزيناً وهادئاً وجاداً. وإن دلَّ هذا الأمر على شيء فإنما يدل على التحليل الدقيق والدقيق جداً والمتسم بالاهتمام البالغ لهذه الروائع من الأعمال وبظهور وبنيوية كلاسيكية جداً.

٣- محاولة هروب بعض الفنانين المهرة والبارعين في فن الفسيفساء من الأنظمة والقوانين السائدة والتخلي عن الأنماط الفنية التي كانت تسود عصرهم في وقت نجد فيه أيضاً فنانين كانوا أقل إخلاصاً في التقليد

(١) Pompei 1748 – 1980 , I Tempi della docomentazione , ministero per I beni culturali e ambientali. Roma 1981.
Pompei. Travaux et emvois des architectes francais XIXe siècle. École française de Rome – Institut français de Naples 1981.

والاقتباس حيث نفذوا نماذج فسيفسائية بأساليب جديدة وبحرية مطلقة ضمن المنظور المتجدد ولكن انطلاقاً من الخبرة التقليدية المكتسبة من خلال العديد من الممارسات .

٤ – نضوج وإيناع فن الفسيفساء بحيث بلغ الأهمية التامة والكاملة، والنماذج واللوحات التي تم الكشف عنها في أفاميا ومناطق عديدة من سورية وخاصة تلك التي نفذت بعمق هندسي ومعالجة الوجوه بطرق مبتكرة أو تقليدية ، إلا أنها بقيت مخلصة وبأمانة إلى الأنماط والنماذج الأساسية والرئيسة والتي تم الإستيحاء منها والمختصة في الرسم والتصوير .

وفي هذا الخصوص لدينا العديد من الأمثلة ، فعلى سبيل المثال نجد عودة تصوير ملكة اثينة الأوليسة وسقراط والحكماء ومحاكمة حوريات البحر ، وجميع هذه الشخصيات وغيرها ظهرت ضمن طبيعة ذات ديكور هندسي غني في التصوير والترسيمات الجسدية ، وهذه النماذج أظهرت أشكالاً هندسية مركبة أو ذات تركيبات مثمنة ومتصالبة مع مربعات مستقيمة ومنحرفة .

٥ – تمازج التراكيب والديكورات الهندسية مع أشكال جدائلية وحلزونية وضفائر وإطارات قوس قزح والتي تظهر على شكل زخارف متعرجة وحليات معمارية أو تزيينية على شكل شارات عسكرية ومربعات منسقة أو قرميدية. وجميع هذه المواضيع ترافقت دائماً مع بعضها البعض من جهة ومن جهة أخرى مع الترسيخات المنظورة .

ويبقى أخيراً أن نذكر أن جميع هذه اللوحات جاءت معبرةً عن المجهود الأخير لفن الفسيفساء السوري الذي اعتمد على الميثولوجية الوثنية التي أصبحت خائرة القوى وتلفظ أنفاسها الأخيرة منذ النصف الثاني من القرن الرابع ، وهذه حقائق هامة تشهد وتؤكد الحقائق التي ذكرناها ، كما تعتبر شاهد تاريخي هام عن الفسيفساء في سورية سواءً في العصر الهلينستي أو عصر فسيفساء ما قبل الديانة المسيحية.

وبهذه الجولة البانورامية الشاملة لهذا الفن يظهر لنا جلياً أن العمل الفني للفسيفساء السورية ارتكز في هذه المرحلة على الأساليب الموروثة من

الفترات السابقة بتحليل وتنفيذ وإنجاز المفاهيم المختلفة في التحميل مع المحافظة على النظام الجبهوي على سبيل المثال والذي يبقي السحنة البشرية في مسطح رأسي والتخلي عن الرسم المنظوري والنتوء البارز والنافر وإبراز التعبير والدلالة.

وقد ظهر ذلك بشكل جيد في العديد من الأمثلة في فسيفساء شهبا في عملية معالجة الأغصان والزخرفة النباتية الملتفة حولها فوق عمق أسود ضمن إطار لوحة الزقزاق (رسول الغيث) وفي فيلا قسطنطين في أنطاكيا في لوحات ميادين الصيد التي تزين الإطارات شبه المنحرفة وفي أشكال الفصول وكذلك في أفاميا على سبيل المثال في المظاهر والهيئات والأقنعة التي تزين الزوايا بالإضافة إلى المظهر التزييني الذي جاء على شكل جدلة من حلية حلزونية لنباتات مخضرة. وقد جاء هذا الأسلوب كعملية توفيق بين النمط التصويري والمثالي الكلاسيكي للعصور القديمة والذوبان في أصالة الرؤية والخيال الجديد ، ولهذا جاءت ولادة وانبثاق الأنماط الجديدة.

والشيء الملاحظ في هذه اللوحات غياب حياة وسير العشاق والمحبين من الصيادين ، وغياب نتوء وبروز الحيوانات المتلاحقة والتعبيرية والتي كانت تصور المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان .

وبالطبع فليس هذا غريباً عن ورش المدارس التي كانت تلقن هذا الفن وخاصة المدرسة الأفلاطونية والتي ظهرت بشكل واضح في اللوحات الأربعة في مدينة شهبا (فيليبوبولس) والتي تعتبر أحسن أنموذج للتجديد وفهم ولادة الأساليب المحدثة بحيث جاءت كل لوحة منها ذات تركيب فسيفسائي ذي رموز تمت استعارتها من الأفكار والمفاهيم المتصلة بالميثولوجية حيث نجد فيها صور بعض الآلهة مثل أرتميس وديونيسوس وهرقل وأريس وأفروديت بينما نجد العشاق يلعبون في الأسلحة الحربية والموسيقار الأسطوري يسحر ويفتن الحيوانات والإله تيثيس وهي تجسد البحر. ولم يلقى هذا الأسلوب النجاح في سورية فقط وإنما كان له انتشار واسع في كامل مناطق البحر البيض المتوسط .

وظهرت خصوصية أخرى وهي التوفيق بين الطبيعة والمفهوم التقليدي والاتجاه المبتكر والمتجدد والتي تم اقتباسها من نظام التصوير الجداري

(الفريسكات) الذي بلغ ذروته في مدينة بومبيي من خلال الرسم التعبيري والتصوير في المحتويات. ومثال على ذلك صورة الإله أريس منتصب الظهر ومستنداً على رمحه ؛ وهذا في الحقيقة باعث تقليدي ونموذج للغموض في الانتقال وعدم الفهم النسبي للنتوء أو البروز حيث تمت معالجة كتف ومنكب الإله بعالم متدرج ومتنوع التلوين والإضاءة بألوان تسير وتتدرج بالوضوح والتجلي نحو المركز من أجل تشكيل استدارة وتكوير العضلة حيث تم إظهار العظام والعضلات بصف القطع الفسيفسائية الصغيرة بعقلية نيرة لتظهر على شكل نصف دائرة متحدة المركز ولكن بطريقة تزيينية ولكن خدّاعة بنفس الوقت بحيث تظهر الأذرع بطريقة غير مستمرة أو متباعدة عن الكتف. وبذلك ظهرت الشخصية بمظهر رصين وهادئ وجاد .

كما ظهر الابتكار الجديد في طبيعة الديكور الهندسي والذي نجده بغزارة التصوير الجسدي والترسيمات النموذجية من تركيبات مثمنة ومتصالبة أو مربعات مستقيمة ومنحرفات والتطور في عمل الجدائل والضفائر وإطار قوس قزح والبواعث المتعددة والتي لا تحصى لملء نموذج قوس قزح من زخارف متعرجة – حلية معمارية أو تزيينية على شكل شارات عسكرية – ومربعات منسقة وقرميدية والتي ترافقت دائماً مع الترسيخات المنظورة.

وبشكل مختصر فإن هذه اللوحات تبين الالتحام الأخير للوثنية المنهارة في سورية والتي أصبحت خائرة القوى في نهاية القرن الرابع مع الاستئلاف من نقائها وجودتها الفنية والتي كانت شاهداًهاماً للدور السوري في الحضارة الهلينستية وحتى مراحلها الأخيرة وولادة وتنامي الأفكار والمفاهيم الجديدة المتمشية مع الديانة والمعتقدات المسيحية الجديدة .

٣- المرحلة الثالثة من بداية القرن الخامس وحتى بداية الفتوحات الإسلامية:

تحتاج هذه المرحلة في الحقيقة إلى إفراد دراسة مستقلة عنها لما لها من خصوصيات وتشعبات تمشت مع روح العصر والمرحلة التي انتقلت فيها المفاهيم العقائدية رأساً على عقب ، بمعنى الانتقال من المفاهيم الميثولوجية الوثنية إلى عقيدة ذات ديانة سماوية لها قوانينها ومرتكزاتها السماوية المحددة

والموجهة من قبل رسول ورجال دين ، وهذا الأمر لم يغير كثيراً من المفاهيم والمعتقدات فقط وإنما غيّر استراتيجية الهندسة المعمارية بمفهوم النسيج العمراني من جهة ومن ثم بخصوصيات الأبنية الخاصة والعامة .

فعلى صعيد التنظيم العمراني فقد تم إلغاء الكثير من الأبنية التي كانت تبنى لأغراض اجتماعية أو من أجل التسلية وقضاء أوقات الفراغ والترفيه النفسي، وعلى سبيل المثال لا الحصر المسارح الدائرية أو النصف دائرية وقاعات الطرب[١] . أما المعابد فقد ألغيت كلياً وتم تغيير صفاتها المعمارية والوظيفية ، ولا بد من التذكير هنا بأن جميع الأبنية التي كانت تبنى قبل هذه الفترة كانت تعتمد على البذخ والرفاه وصرف الأموال الطائلة ، وهذا يتنافى مع مفاهيم الديانة المسيحية المبكرة والتي جاء بها السيد المسيح والتي تعتمد على الزهد والتقشف والبساطة في الحياة والابتعاد عن الملذات وما يقرب إليها من قول أو عمل .

إلا أن البذخ في نهاية هذه المرحلة بلغ شوطاً لا بأس به بل فاق ما كان عليه الأمر في الفترة السيفيرية وسوف نشاهد ذلك بعد قليل من خلال العديد من الأبنية مثل كاتدرائية الحكمة في القسطنطينية أو كنيسة القديس فيتال وكنيسة مرقس في رافينا. وهذا ما تكرر أيضاً في العمارة والفنون الإسلامية بالمقارنة ما بين فترة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين وما شهدناه في العهد الأموي وما تلاه من فترات .[٢]

وقد تميزت هذه المرحلة بسهولة معرفة التسلسل التاريخي وتدرج الأساليب والتنوعات وهوية الورش والداعمين للعمل من خلال الكتابات الموجودة بشكل دائم تقريباً ، وكذلك من خلال مادة الصنع. وتعتبر لوحة فسيفساء الموسيقيين في مريامين خير مثالٍ على ذلك حيث تشكل تقدمة فريدة من نوعها لهذا الصنف من الفسيفساء الذي تضمن جودةً في العمل والتنفيذ والنمط والموضوع ، وبذلك تكون موضوعاً لعمل ذي تطور ليس له سابقة .

---

(١) مقداد (خليل) : مسرح بصرى الأثري. دمشق ٢٠٠١. ص ٢٢ – ٢٥ .

(٢) Mosquée des la mosquée des Omeyyades à Damas dans monuments et mémoires. Fondation Eugéne Piot , XXX 1929 pp. 111 - 139 .

وقد شهدت هذه الفترة انطلاقة رائعة للمناهج ذات الفهرس الهندسي المتألق في نهاية القرن الرابع والذي دخل عالم اللوحة التشخيصية من الداخل، والهجر الكلي للمفاهيم الميثولوجية لصالح البواعث الهندسية والنباتية وغيرها. وقد غزا في هذه الفترة أيضاً أسلوب قوس قزح ليشمل كامل مسطحات السجاد الفسيفسائي الذي اخذ يتبلور منذ منتصف القرن الرابع ، ثم تأصل وتوضح بشكل بليغ في عهد الإمبراطور تيودور .

ولدينا العديد من الأمثلة على ذلك ومنها كنيسة الشهداء في قوسية – أنطاكيا ، تاريخ ٣٨٧ م. وكنيسة أفاميا تاريخ ٣٩٢/٣٩١ م. وكنيسة خربة موقا بالقرب من أفاميا تاريخ ٣٩٥/٣٤٩ م. وقد تميز الأسلوب هنا بوجود الطيور المختلطة بالأزهار وخاصة زهر الأكانت، وطيور الكناري وعصافير من كل صنف .

وبعد قليل من السنوات بنيت سلسلة من الكنائس ، منها كنيسة مدينة حماه عام ٤١٥ م مع وجودة كتابة التكريس. وكنيسة الرمان في جبل الزاوية مع كتابة وسط ميدالية مركزية نفذت على شكل سجادة في مركز الجناح تبين تاريخ العمل في عام ٤١٧ م ، وكتابة أخرى عند المدخل السفلي من الجهة الشمالية بينت نهاية العمل في عام ٤١٧ م. وقد وضحت من خلالها نماذج الديكور الهندسي وتحولاته وتمازج الحيوانات ضمن جوٍ من النباتات والخضرة .

ثم تلا ذلك سلسلة من الأبنية وخاصة الكنسية إلى جانب حمامات أنطاكيا ومنزل الركائز في مدينة أفاميا وكنيسة الشهداء وبازيليك حوارته المشابه إلى كنيسة أفاميا، وكنيسة الدير الشرقي وكنيسة موقة وكنيسة قمحان. ولم يقتصر العمل في الحوض الكلسي ومناطق أفاميا وانطاكيا بل توسع حتى المناطق الشمالية وبخاصة مناطق نهري الفرات ودجلة ومنها كنيسة القلعة في مدينة دبسي فرج على شط نهر الفرات .

وقد ظهرت في هذه الأبنية أساليب فسيفسائية جديدة مثل تصوير العصافير والأسماك في أشكالٍ تركيبيةٍ حرة ، كما نفذ أسلوب الشكل الهندسي المثمن المتطور والدوائر والمستطيلاتْ والتربيع المنحرف والمزين بأشكالٍ زهرية ووردية، كما نفذت الشرائط الرفيعة مع وجود بواعث حيوانيةٌ وزهرية ، وقد ظهر ذلك بوضوح في كنيسة صوران عام ٤٣٢ م .

وفي هذه المرحلة اختلف العرض الحيواني في المشاهد الفسيفسائية ومنها الدب والكلب والأسماك والطيور مع المزهريات ، وقد دخلت هذه العروض ضمن مشاهد الحياة اليومية ، وظهر شكل النواعير وقوافل الجمال، ومن المواضيع الملفتة للنظر تواجد الأغنام محيطة بشجر النخيل ، والحيوانات الأهلية في حقول المطاردة والمتابعة. كما ظهرت صورة أسد يفترس ظبية .

ونجد في الكنائس التي ظهرت في هذه الفترة أن اللوحات الفسيفسائية لم تغب عنها المشاهد الحيوانية كلياً ولكن ظهرت بطرق توافقية. ففي كنيسة حلاوة تم تزيين أرضية الصدر بحيوانات هادئة عرضت بشكل منهجي بالمقارنة مع المحور المركزي المميز بوجود شكل العنقاء ، بينما نجد في الجناح مشاهد متعاقبة ، وكل واحد مرتبط بالأخر فوق عمق مزهر ومخضر.

كما ظهر ذلك جيداً في كنيسة حوارنة حيث تجري المعارك بين الحيوانات فوق عمق مزهر ومخضر بينما في الجناح المركزي من مبنى البازيليك فقد صورت الحيوانات الهادئة محيطة في شكل أدم ، بينما في الجهة الشمالية فنجد مشهد عن الحياة اليومية مثل النقل على الدواب كالحمير والبغال[١].

وهذا الأمر ينطبق على مشاهد صيد الحيوانات حيث تتواجد جميع الحيوانات وسط حقل طبيعي ومخضر. وهذه الأمثلة كثيرة نجدها ضمن أطر غنية بالنباتات وأشجار الكرمة الغنية بالطيور وخاصةً العصافير ، أو الحيوانات التي تتسلق وتتغلغل بين أزهار نبات الأكانت. ولم تكن لوحة الأمازونيات في مبنى التريكلينيوم في أفاميا بعيدةً عن هذه الأساليب التي تنتمي وتعود إلى نفس الورشة أو نفس المدرسة .

ويمكن إدراج هذه المناهج ضمن فهرس الفسيفساء المحلي ذي الزينة البسيطة الغنية بالعصافير والتي نفذت في كنيسة القلعة في موقع دبسي فرج ، أو السجادة ذات الحيوانات فوق ارضٍ زهرية في كنيسة مزرعة العليا. وقد أستعمل هذا الأسلوب أيضاً فوق السجادات الهندسية الكبرى والمتشابهة التي

---

(١) CANIVET , P. La mosaïque d,Adam dans l, église syrienne de Huarte du Ve. siecle dans pp 49-65.. Cahiers archéologiques , XXIV 197.

أظهرت الحيوانات فوق زينة صغيرة ومقلصة في أرضيات المنازل الخاصة مثل منزل الغزال حيث نجد الغزال فوق أرضية مزهرة بوقفة هادئة ، وفي انطاكيا في لوحة العنقاء .

وقد اندمجت جميع هذه الصيغ ضمن مسلك ذي تركيب بسيط مع هدف مشترك وهو إملاء الفراغات حسب منهج قوس قزح الذي زينت فيه أرضيات العديد من المنازل الفاخرة حيث نجد في مركز التبليط وفي أغلب الأحيان شكل نسائي ذو شخصية هادئة تؤكد على غنى وثراء صاحب المنزل.

وقد استمر هذا المنهج وبدون أي تغيير يذكر طيلة القرن السادس. وهناك العديد من الأمثلة على ذلك مثل مبنى المارتيرون في كنيسة القديس يوحنا المعمدان في أم حارتين التي تعود لعام ٤٩٩ – ٥٠٠ م. حيث نفذت السجادة بديكور ذي حيوانات كبيرة فوق تبليط الجناح، بينما في السجادة الأولى فقد زينت في وسطها بمزروعات وعصافير وأزهار، وفوق سجادة أخرى رسمت المزهريات والعصافير والأقفاص وثوران بشكل المواجهة المتوازية .

ونجد في هذا الجو حوض مزين بالكرمة مع حيوانات تم اختيارها من أجل تزيين الحوض. وقد توافق منهج الزينة في الفسيفساء مع المنهج نفسه في المنحوتات التي زينت بها سواكف المبنى حيث نقشت على إحدى السواكف نباتات الكرمة تخرج منها أوراق الأكانت مع أشكال من الثيران والعصافير .

كما تطور في هذه الفترة أسلوب الفسيفساء النيلي الذي نجده بوضوح في مبنىً دير فريكية تاريخ عام ٥١١م وجناح كنيسة حواش تاريخ عام ٥١٦م وكذلك في فسيفساء الرواق والجهة السفلى الجنوبية من المبنى نفسه ، وفي المعمدانية الثانية في حوارته التي تعود إلى عهد المطران استيفانوس (ايثيان) مطران منطقة أفاميا عام ٥١٧ م .

كما نجد ذلك أيضاً في كنيسة حوات القريبة من مدينة محردة في منطقة حماه والمؤرخة في عام ٥٦٦ – ٥٦٧ م ، حيث زينت بحيوانات كبيرة ذات مظهر متميز كثيراً. ويمكن أن نحصر هذه الزينة ضمن المسالك المتداولة في القرن الخامس والتي تتمحور حول اندماجية الحيوانات المقلصة مع الزهور البسيطة في الزينة .

ومع ذلك لا تخلو هذه المشاهد من حالات العنف مثل صورة أسد وهو يفترس جاموساً بعد أن قفز على غاربه الواقع فوق العنق. وفي أماكن أخرى نجد أن مشهد الصيد يكون ذا باعث أكثر خطوطية واستقامة بما يخص منهج الحيوانات التي تظهر بشكل متتابع حول دائرة كبيرة نفذت على شكل مشهد متشابك بالأزهار التي تندمج وسط مربع ، وهناك أيضاً صور شريط الكرمة المنتعش بالعصافير، وكذلك العصافير المرتبطة بكأس أو مزهرية ذات عروتين.

وقد تكاثرت مثل هذه المواضيع الناتجة عن البراعة في العمل ولا تخلو من الجمالية وتشعبت لدرجة تحتاج إلى الاستفاضة في الشرح والتي يمكن ذكر بعضاً منها مثل صور الكلب الغريب الجاثم على المؤخرة ومستند في قسمه الخلفي على الرجل الخلفية بصورة معاكسة للوحة ، ورجل يقود حصانه وهو يضع الأرجل المستقيمة بين الجسم والرأس في المواجهة والحصان الغني بالزينة وخاصة السرج وإلى جانبه المهر الصغير، والخروف والسنجر.

ونجد أيضاً إطاراً من زهر الأكانت مخططاً وغنياً بالحيوانات داخل إطار معزول، وأسداً في حالة المسير، ورموزاً وشعارات هندسية، وحوضاً غنياً بالحيوانات من بينها أغنام تحيط بشجر النخيل مع بقرة ، وقافلة من الأغنام ، وكل هذه الأمور تندرج ضمن هدف وهو ملء الفراغ وخاصةً بما يتعلق في الخيوط في الأشكال الحيوانية .

وقد أصبحت الأسبقية في هذه الأساليب إعطاء المحتوى شكله الحقيقي بحيث أصبح الجسم معروفاً بشكل واقعي ، أو يتوافق مع الواقع بحيث أصبح كل شخص يأخذ شكله المعتبر بحد ذاته ومحدداً بوساطة معالجة دقيقة. ومن الأمثلة الجميلة على هذا النمط المتميز فسيفساء كنيسة القديس جورج في دير العدس جنوب سورية المؤرخة في عام ١٠٣٣ من العصر السلوقي والذي يتوافق مع عام ٧٢٢ م والتي سوف نأتي على دراستها بالتفصيل لاحقاً حيث تمثل الحياة اليومية في الريف السوري بشكلٍ جيد وبأسلوب ايقوني ممتع[1].

---

(١) عبد الحق (سليم عادل): نظرات في الفن السورية قبل الإسلام، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

ونشاهد في هذه اللوحة صيد الماعز وجني العنب وصيد العصافير وتربية الحمام وقافلة النقل على الجمال وجميعها مواضيع تتعلق في حياة المجتمع السوري حيث الشكل الانساني يلعب دوراً مركزياً وحساساً وكذلك الأسلوب التخطيطي الذي يميز العرض مع المعالجة المتقنة باستعمال أحجام مختلفة من المكعبات مختلفة المقاييس والألوان .

طبائع التقنيات المستعملة في هذه الفترة :

تولدت في هذه المرحلة ورش فسيفساء محلية تمشياً مع الحاجات والضرورات الملحة ، بخاصةً بعد بناء الكم الهائل من الأبنية الدينية والمدنية التي انتشرت في كل مكان ، لذلك أصبح من الضروري بمكان إفراد فهرس يكون أكثر توافقاً مع هذه المرحلة ومع الأذواق الفنية المتنامية داخل المجتمع المتنامي والمتبدل بالوقت نفسه. وهذا الأمر تطلب من الورش التعامل مع جميع التفاصيل والتقنيات العملية بما فيها المكعبات المستعملة نفسها .

وشملت هذه المنهجية التقنية إفراد فهرس الهيكلية المتعلقة في المنهج الهندسي الذي لم يعد كما كان من قبل عبارة عن شيء تكميلي ، وإنما أصبح هدفاً أساسياً في العمل وبالتوافق الضروري مع البواعث التجريدية التي استجرت عملاً أكثر وضوحاً وتعبيراً في الرؤية التعبيرية ، وخاصة بسبب تعلقها في طبيعة الشيء نفسه مع تطبيق الأشكال حسب أسلوب قوس قزح الذي توافق مع العمل بالألوان المطلوبة في التشخيص .

كما أصبح هناك توافق بين الرسم والتنفيذ في المسالك المتبعة في الخطوط من مربعات ومكعبات شاقولية وأفقية وعمودية ومنحرفة ومنعطفة ومتصالبة ومعقوفة. وقد تطلب هذا الأمر نسج الأشكال الكبرى فوق النقاط وبتعاقب التخطيط والتلوين. وتوجب هذا الأمر استخدام اللون الأسود فوق أرضية بيضاء من أجل تفعيل عملية النتوء وتفعيل السطح .

وهذا يعني أن العمل الفسيفسائي حصل على استقلالية مطلقة مع التأكيد على البراعة في العمل والإخراج والتقنية الجيدة والتي ساعدت على بلوغ الهدف من خلال استعمال المادة وحرية التكيف بها. وبذلك أصبح بالإمكان

الحديث عن فن حقيقي يمكن من خلاله إلقاء الضوء على الأشكال التشخيصية والأشياء الممزوجة والمنفذة بشكل حقيقي في مكعبات دقيقة .

وقد أصبح الديكور الهندسي هو المهيمن على الموقف حيث أصبحت المكعبات كبيرة تصل من ١ سم إلى ١,٢ سم من كل جهة من جهات المكعب، وذلك في رسم صورة تشخيصية مثل إنسان أو حيوان وحتى الموضوع النباتي المخضر أو الموضوع ذو الباعث الهندسي ، أو ذو عمق غامض ومبهم أو مجرد. وأصبحت المكعبات ترسم وتفرش بالتوازي مع حدود اللوحة مع وجود عرض ذي مقاييس محددة. وقد نفذت لوحة فسيفساء كنيسة القديس سرج في دير العدس لتكون مع لوحات الفسيفساء في مأدبة خير نموذجٍ لهذه الورش وهذه الأساليب

منهج التركيب :

مع نهاية القرن الرابع اخذ منهج الاهتمام باللوحة التشخيصية يفقد خصوصيته لحساب التزيين بالمنهج الهندسي ومفهوم الفسيفساء السجادي ، بمعني التخلي عن اللوحات ذات العرض القسطنطيني المحملة على تجميل الحوض المركزي المنطلق من الفن الهلينستي للتحول إلى منهج السجاد الشرقي ذي الباعث الهندسي ، وهذا يعني التحول إلى منهج متقدم بخطواته نحو النمط التزييني .

وقد سمح هذا النمط للورش التمدد في المساحات إلى مالا نهاية وعدم التقيد بالحيز المكاني مع بلوغ مسالك متنوعة منفتحة على منهج هندسي فضفاض أخذ مرتعه الخصيب في ميدان الإكساء في الفسيفساء مع التقيد بالأشكال المختارة من مثمنات ومربعات أو مخمسات وسداسيات ، أو متصالبات أو مربعات أو خطوط مائلة أو منحرفة أو قطرية أو متعامدة أو معينات. أو تداخل مربعات مع دوائر .

وبالطبع فجميع هذه الأمور واضحة في كنيسة حماة وكنيسة أفاميا وبازيليك حوارته فيما يتعلق بتداخل المربعات مع الدوائر ، بحيث تتدرج الدوائر داخل بعضها البعض في الحجم من الكبير إلى الصغير وبأعداد غير

محددة. وفي كنيسة موقا فيما يتعلق في الأشكال مثمنة الدوائر المتقاطعة ، أو المتماسة كما هو منفذ في كنيسة الريان ، ثم نجد نموذج مثمن منحرف ذو نتوء مع تقديم مسطحات كاملة لهذه التحولات كما هو منفذ في مشهدانية قوسية .

ثم نجد المثمن المتطور بطريقة المثمن المحاط بمربعات ومعينات أو أنصاف معينات ، ونشاهد ذلك في التركيب المركزي في كنس أفاميا وكنائس الريان والدير الشرقي وقمحان. وقد تمازج هذا الأسلوب مع منهجية ملء الفراغات بتراكيب مختلفة الأصناف وبشكلٍ متحرك مثل فسيفساء كنيسة العلا وكنيسة موقا .

وبالمنهجية نفسها يتم تنفيذ التراكيب المتمازجة بين الأشكال الهندسية والحيوانية والمشاهد الطبيعية ، وتعالج بنفس أسلوب التنفيذ في المسالك التزيينية الهندسة التي تفعل التركيب في فصل الأشكال التشخيصية كل واحد عن الآخر لبلوغ أكبر حيز مكاني وأوسع حيز تزييني كماهو الحال في رواق أفاميا ومباني حوارته.

ويستعمل هذا المنهج في المواقع المتباعدة بين الأعمدة والأبنية التي ترتكز على منهج التعميد من الداخل ، وفي الصالات الفسيحة والمتسعة ، وبخاصةً الصالات الكبرى في المساكن والمنازل الخاصة ، وأحياناً يتم التركيب على شكل عدد من السجادات المختلفة والمتجاورة انطوت ضمن إطار واحد ، وقد تشكل مضلعات مثمنة مبتورة ، وفي وسط هذا التشكيل نجد عدداً من المشاهد المعزولة بوساطة أطر أو قواطع.

إلا أن هذا التنفيذ لا يترك هكذا وينفذ بسهولة وبدون أي قيود أو ضوابط تسمح للورشة في حرية الاختيار في تنفيذ أسلوب الرتابة وعدم التنوع ، وفي هذه الحالة تتزايد التطبيقات المتكررة ولكن يتم ضمن مقتضيات يمكن حصرها في النقاط التالية :

١ – وضعية الأرضية التي يتوجب فرشها وموقعها ، مثل المعابر وموقع الصالة أو المكان بالنسبة للتبليط العام مع الأخذ بالحسبان المراكز الهامة أكانت عامة أو خاصة .

٢- الأخذ بالحسبان في تبليط أماكن العبادة ، وعند ذلك يتبع منهج تنظيم التزيين الضرورات المتعلقة في البواعث العقيدية وبشكل يتناسب مع التوزيع العام بين صدر الكنيسة والصالة المركزية والأجنحة والمداخل وغيرها .

٣- الأخذ بالاعتبار التغطية المالية للعمل ، فعندما تكون هناك سيولة نقدية كافية وموارد مالية قادمة عن طريق التبرعات من قبل رجال محسنين وذوي مستوى مرموق فعند ذلك يكون هناك جودة فائقة في العمل وفي المادة وفي التنوع بحيث يمكن تنفيذ العديد من السجادات ذات المقاييس المختلفة والبواعث المتعددة والمتنوعة وتتناسب مع الرغبة ومتطلبات المحسنين والمتبرعين مع التقيد بالثوابت العقيدية .

٤- ترتبط هذه النقطة مع موقع العمل وتعدد المنتفعين ، وعلى سبيل المثال في تعميد رواق الأعمدة في الشارع الرئيس في مدينة أفاميا حيث تفتح على الرواق الكثير من الحوانيت التجارية ، عند ذلك يتم التوفيق بين التغطية المالية من قبل مجلس المدينة وصاحب الحانوت الذي يتقدم التبليط حانوته ، مع الأخذ بعين الاعتبار المنهج العام للرواق. وهنا نجد تعدد اللوحات السجادية وتباين المقاييس وتوافقها مع عدد الحوانيت المفتوحة على الرواق .

٥- وهذه النقطة ترتبط بالنقطة السابقة وخاصة مراكز انطلاق التبليط في المراكز الحساسة في الشوارع والأروقة وفي حال وجود مدخل بناء هام متداخل معها مع الأخذ بعين الاعتبار ذوق الناس ومهارة الفنانين وكفاءة الورش المنفذة للعمل .

البواعث التزيينية :

ارتبطت البواعث التزيينية مع الصيغ التركيبية وملء الحيز المكاني بأشكال هندسية مختلفة تنتمي في قسمها الأعظم مع قوس قزح ومع ظهور نموذج أسلوب الأفريز والعصابة والشرائط ، وتنامي السلاسل الخيوطية المكعباتية مع تنامي وتصاعد الألوان من الخارج نحو الداخل ، وترابط ذلك

مع الجدلات التزيينية المتموجة وخاصة في رسم الكؤوس والمزهريات والصلبان المعقوفة بزوايا قائمة من كل المخارج .

وقد ظهرت من خلال هذا المنهج الخطوط المتنوعة والتصاليات والحليات المعمارية والتعرجات الزخرفية ، وبالطبع أصبح لدينا تنوع في أشكال المثلثات والمربعات والمعينات ، بمعنى الأشكال الشطرنجية من كل الأصناف. وقد قدم هذا الأسلوب تقدماً ملحوظاً بالمقارنة مع المنهج الهندسي المنفذ في القرن الرابع مثل إدخال شكل الكأس أو المزهرية بعروتين تنطلق منهما أشكال نباتية أو زهرية مختلفة .

وفي هذا الأسلوب أصبح هناك تقارب ومطابقة مع التشكيلات الزخرفية المطبقة على الخشب والمعادن من نحاس وفضة وذهب ، ومع التركيز على النباتات الزهرية والعصافير والطيور المختلفة ، مع تنامي الألوان الزاهية وخاصة الألوان المتداخلة بين الأخضر والأزرق .

أما بخصوص الإطارات المحيطية أو الداخلية فقد حافظت على تقليدها القديم دون وجود تبدلات تذكر سوى حذف كل البواعث المرتبطة بالميثولوجيا القديمة ، وتميزت الإطارات هنا بوجود شرائط مزينة بمسننات المنشار والجدائل والضفائر المجدولة وشرائط تنتهي بدوائر ومربعات وأشكال زهرية.

الصيغ التشكيلية والتصويرية :

لم تعد تستعمل التشخيصات البشرية بصورها التقليدية ، وإنما ظهرت بمظاهر محتشمة ومعتبرة ، وكانت الشخصيات المعروضة في لوحة فسيفساء الموسيقيين في مريامين خير دليل على ذلك. وقد ظهرت صور الشخصيات المنقولة من مشاهد الحياة اليومية من فلاح ومزارع وجمّال وخيّال وكلها ظهرت بمظاهر حقيقية وواقعية ، كما مثلت بالمنهجية نفسها مشاهد الصيد ، وتميزت هذه الفترة بالمشاهد الأيقونية المرتبطة بالسيد المسيح والأم العذراء مريم والقديسين ومواكب المؤمنين ، أو الإمبراطور والإمبراطورة والمواكب الرسمية والمرافقين .

وترافقت مع هذه التصاوير أشكال حيوانية وديعة مثل الحمل والخرفان وحيوانات الصيد والصيادين بلباسهم التقليدي وأسلحتهم المختلفة ولكن بمظاهر

واقعية ، كما تم عرض صور ادم مترافقاً مع بواعث متعددة مثل شكل آدم وحواء وتتوسطهما شجرة تلتف حول ساقها أفعى ، وهو رمز إغواء آدم وخروجه من الجنة إلى الأرض. كما ظهر شكل المغني والموسيقار أورفيه كرمز للسيد المسيح .

وليس في الإمكان هنا استعراض كامل التطورات الاجتماعية والدينية والعمرانية التي حولت المجتمع ونقلته من منهج كان الناس يتصرفون فيه بنوع من الإباحية في كثير من الأمور ونخص هنا فقط النحت والتمثيل وصناعة الفسيفساء ، ولكن بالمقابل فقد وجد الفنانون والمختصون في الفسيفساء أنفسهم أمام مجالٍ رحبٍ ، وإن أصبح مقيداً بقيودٍ جديدةٍ وحديثة العهد على هؤلاء والتي تطلبت فترةً من الزمن كانت ضروريةً لكي يتأقلموا معها. وحتى لا نطيل الشرح كثيراً يتوجب علينا أن نوضح أهم معالم هذه المرحلة بالنقاط التالية :

أولاً – الانقطاع النهائي للتقليد والإرث الكلاسيكي الطويل وخاصة بعد مراسيم وقوانين الإمبراطور تيودور والمتعلقة بشكل خاص في إنهاء المفاهيم والتصورات والأهداف الوثنية. وكما ذكرنا سابقاً فلم يكن من السهولة بمكان أن يتخذ الإمبراطور مراسيم بهذا الشكل ، وإنما تطلب الأمر أكثر من ثلاثة قرون من الصراع بين معتنقي الديانات الوثنية والمتعصبين لها وبين رجال ومعتنقي الدين الجديد والمتعصبين له .

لا سيما وإن الدعوة للدين الجديد لم تنتشر بالسرعة الزمنية والتوسع الجغرافي وبالظروف نفسها التي انتشر فيها الإسلام وإنما احتاجت أكثر من قرن من الزمن حتى أخذ هؤلاء يفصحون عن أفكارهم ويخرجون إلى النور لنشر الدعوة وتحمل الصعاب ومن ثم حوالي ثلاثة قرون حتى يأخذ الدين ودعاته الحرية بشكل رسمي مدعومين بقوانين رسمية من الدولة ، ورغم ذلك كله بقي هناك الكثيرون ممن استمروا في اعتناق الوثنية حتى مجيء الإسلام[1].

---

(١) مقداد (خليل) : حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦. ص ٨٠ – ١٠٣ .

ولا ننسى في هذا الأمر الدور السلبي لليهود في إبداء مواقف العداء وحث السلطة الإمبراطورية ضد معتنقي المسيحية ومطاردتهم. ويبقى للعرب والأباطرة من الأصل العربي دور الريادة في تدعيم ونشر الدين المسيحي. ولذلك فكما شهدت المرحلة هذه التحولات المتعددة في مجالات الحياة المختلفة كذلك شهدت النشاطات الفنية ومنها فنون الفسيفساء ولذلك كان الفنانون في هذا المجال في تفاعل مستمر معها ، ولهذا فكانت لهم إبداعاتهم الحقيقية التي استطاعوا من خلالها التكيف في هجر الماضي والتعايش مع الجديد في إنشاء مبتكرات وازنت في جودتها وأصالتها الإرث التقليدي الأصيل بل أعطوا ذلك العمل توازناً منطقياً[1].

ثانياً – نظراً لنشأة المسيحية في جو من التسلط والاضطهاد لذلك بدأت فنون الفسيفساء والتصوير تعتمد في مسيرتها على الرمزية خوفاً من بطش الولاة والحكام والقادة العسكريين الذين كانوا متعصبين بشكل كبير للوثنية ويكنون العداء للدين الجديد ، وقد كان الفنانون يستوحون مواضيع رموزهم المعبرة والتي ترمز إلى السيد المسيح والسيدة مريم العذراء الوالدة والقديسين بموضوعات وثنية مأخوذة من الأساطير والميثولوجيات القديمة الشرقية واليونانية والرومانية وقسم منها أخذ من الحياة العامة والعادية التي كان يعيشها الناس ، وقد تعددت هذه الأساليب الرمزية وظهرت بأشكال متعددة كما أن استعمالها وتداولها لم يقتصرا على منطقة أو إقليم جغرافي معين وإنما شمل كامل أراضي الإمبراطورية بقسميها الشرقي والغربي[2].

وفي هذه المناسبة لابد من بيان أهم هذه الرموز والمغزى من عرضها، ورغم تعددها إلا أننا نبين أهمها على الشكل الآتي :

---

(١) محسن ود (زهير صاحب) – الخطاط (سليمان) : تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي جامعة بغداد ، بغداد ١٩٨٧ .

(٢) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١ .

١ – اليمامة ترمز إلى الروح
٢ – طائر العنقاء أو الفونكس والذي تحكي الأساطير والقصص الخرافية أنه عاش خمسمائة عام وبعدها أحرق نفسه ثم عادت له الحياة بعد أن أخذت الدماء تجري في عروقه فهو يرمز إلى الخلود .
٣ – الحمام وقد ظهرت صور الحمام بكثرة في جميع الفنون لأنه في نظر المسيحيين يرمز إلى أشياء كثيرة ومختلفة منها :

آ – يرمز إلى البساطة والنقاوة والتواضع .

ب – يرمز إلى الروح البشرية وقدسيتها عند الإنسان .

ج – ارتبطت صورة الحمامة بشعائر التعميد .

د – ظهرت صورة الحمامة على المقابر وهي تحمل غصن الزيتون في منقارها وهي بذلك ترمز إلى السلام .

٤ – الحمام والإبل ويرسم هذا الشكل أو ينفذ على جانبي كأس من الكؤوس الكبيرة التي تظهر على شكل جرار المواد الغذائية السائلة مثل الزيت أو الخمر أو الماء وغيرها وهي بذلك ترمز إلى ينبوع الحياة.

٥ – سعف النخيل ويرمز للنصر .

٦ – غصن الزيتون ويرمز إلى السلام .
٧ – السمكة وترمز إلى السيد المسيح لأن اسمها اليوناني يتكون من حروف اسمه نفسها .
٨ – الحمل أو الخروف الصغير فقد ظهرت صوره لتعطي معنيين :

المعنى الأول : وهو الأكثر شيوعاً ويقصد به السيد المسيح نفسه ، وهنا يرمز الحمل على أنه ضحية والسيد المسيح هو المنقذ. وقد ظهر رأس الحمل محاطاً بهالة دائرية ورأسه ضمن الهالة التي يوجد بها الحليب .
المعنى الثاني : وقد ظهر في مرحلة مسيحية متأخرة عن السابقة ، وظهر الحمل هنا منفرداً أحياناً وأحياناً أخرى بين مجموعة من الخرفان الصغار. ففي الحالة الأولى يرمز الحمل للسيد المسيح وفي الحالة الثانية ترمز مجموعة الحلمان إلى المسيحيين عامة .

٩ – استعمال حرف الألفا (A) وهو الحرف الأول في اللغة أو الأبجدية اليونانية والأوميقا (Ω) وهي الحرف الأخير من اللغة نفسها. وقد استعمل الحرفان من قبل المسيحيين في العهد المبكر للسيد المسيح كرمز للبداية والنهاية لكل شيء في الوجود .

١٠ – السفينة وقد ظهرت صورة السفينة بطريقة مبتكرة في فنون تلك الفترة المبكرة من انتشار المسيحية ومن خلال الكثير من الصور التي تمثل السفينة نجد لها رمزين :

الرمز الأول : وهو عندما تكون صورة القارب أو السفينة مرسومة أو منفذة فوق ظهر السمكة أو تعلوها فهذا يعني رمزاً إلى كنيسة يشيدها السيد المسيح .

والرمز الثاني : عندما تكون صورة القارب أو السفينة مرسومة أو منفذة على قبر أو ضريح فهذا يعني وصول المتوفى إلى شاطئ الأمان والسلام ، بخاصة إذا كان مع القارب مرساة أو منارة وهي الأشياء التي يسير بها الرحالة والمسافرون كثيراً لأنها تعني الوصول إلى بر الأمان.

١١ – المنارة وتظهر المنارة مرسومة أو منفذة عادةً على القبور وهي بذلك تعني النهاية السعيدة لرحلة بحرية ، وهي بالتالي تعني وصول روح الميت إلى شاطئ الأمان .

١٢ – العازف أورفيوس الذي تحيط به الحيوانات المختلفة كان يرمز للسيد المسيح ومن حوله المؤمنون والرعية[1] .

---

(١) عيسى (محمد علي) : معالم من الآثار المسيحية المبكرة في ليبيا منذ بداية القــرن الرابــع وحتى منتصف القرن السادس الميلادي. مجلة آثار العرب ، العدد السادس ، آذار ١٩٩٣. ص ١٠٤ – ١١٤ .

عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الرومــاني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب، العدد السابع والثامن، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١ .

١٣ – الطاووس وهو يرمز ومنذ القدم إلى الخلود[1].

ثالثاً – ظهور نماذج فسيفسائية ذات جودة فائقة تعبر عن أصالتها وأصالة المفهوم والمعني من خلال الإتقان والبراعة الفنية والتقنية في التنفيذ وفي انسجام الألوان وتوازن التركيب. وخير مثال على ذلك لوحة الموسيقيين المكتشفة في مريامين القريبة من مدينة حماة .

وقد تميزت هذه اللوحة بأنها عبرت عن المفهوم اللاهوتي وإظهار الهيئات والوضعيات والانحناءات بلطف ورقة الرؤوس ودقة ورفاهة وتذوق النسيج والمنسوجات الفاخرة والفخمة والتفصيل الناعم والتجزئة والتفصيل النقي والمصفى. وقد ظهر التشابه في التسريحات والألبسة ليس في لوحة مريامين فقدٍ وإنما في لوحات المآدب في انطاكيا وغيرها. وبرزت جمالية اللوحة بالزخرفة النباتية الملتفة كالأغصان والمتكاثرة فوق عمق أسود لتشكل إطاراً يحيط في لوحة الموسيقيين ، وقد أكدت هذه اللوحة الارتباط في الميول والنزعة المتصنعة في الأدب والفن ومعالجة تعرجات الخضراوات والنباتات المخضرة داخل منظور ونظرة تزيينية وتجميلية حصراً مع انفتاح وانتعاش التويجات والبراعم والثمرات والورود والأزهار المنفذة بشكل كلي والتي تعتبر شاهداً حياً وكافياً على ذلك .

رابعاً – نشأ توافق في العرض الفني بين التصوير والفسيفساء بعرض مواضيع ذات طابع قصصي تعرض من خلالها قصص دينية مستوحاة من كتب العهدين القديم والجديد أو التوراة والإنجيل ، ومنها قصص الأنبياء آدم وموسى والمسيح عليهم جميعاً الصلاة والسلام[2] .

خامساً – تمشَي تطور أو تحول فن الفسيفساء وتزايده مع تزايد وتكاثر الأبنية الدينية ، وفي هذا الخصوص لم يعد الأمر يقتصر على إشادة أبنية متواضعة تتصف بالبساطة وعدم الإفراط في البذخ تمشياً مع تعليمات السيد المسيح وإنما أخذت الأبنية دورها الريادي في السعة والعظمة والبهاء ولذلك

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 46

(٢) CANIVET , P. La mosaïque d,Adam dans l, église syrienne de Huarte du Ve siecle dans pp 49-65. Cahiers archéologiques , XXIV 1975.

وجد كل من المهندسين والبنائين والفنانين وغيرهم مرتعهم الخصب في بذل كل ما في استطاعتهم بذلك ولم يوفروا أي جهد في إظهار إبداعاتهم وبالطبع فقد برزت من بين هذه الإبداعات التفنن في إخراج اللوحات الفسيفسائية.

سادساً – لم يقتصر الابتعاد شيئاً فشيئا ومن ثم الابتعاد كلياً عن إبراز الأفكار والمعاني ذات الطبائع الميثولوجية عن الأبنية الدينية فقط وإنما شمل الأبنية الدنيوية العامة والخاصة ، وتطور في هذه الفترة الأسلوب الذي عرف بأسلوب قوس قزح واستمر حتى نهاية القرن الخامس .

سابعاً – لعبت الخلافات والانشقاقات المذهبية دوراً كبيراً في تكاثر الأبنية الدينية والتفاخر والمنافسة في تزيينها فقد تم إحصاء أكثر من خمس مئة مبنى ديني كنسي في سورية حتى الآن انتشر القسم الأكثر منها في منطقتي الحوض الكلسي والحوض البازلتي ناهيك عن العدد الكبير منها الذي لم يتم الكشف عنه أو اندثرت معالمه نتيجة ظروف وكوارث طبيعية أو تحولات معمارية خاصة في المدن الكبرى أو الأرياف البعيدة[١] .

ففي مدينة بصرى على سبيل المثال مركز البطريركية في جنوب سورية بني فيها عدد كبير من الكنائس والأبنية ذات الطابع الديني تجاوز عددها عشر أبنية إضافة إلى كاتدرائيتين كبيرتين بمقاييس خمسين متراً طولاً وثلاثين متراً عرضاً وقطر قبة كل واحدة حوالي ثلاثين متراً بارتفاع خمسة وعشرين متراً ، وهي بذلك تضاهي كاتدرائية القديسة صوفيا في القسطنطينية أو القديس فيتال في رافينا ، ومن المعتقد أن كل كاتدرائية كانت مخصصة إلى أحد المذاهب المسيحية ، ناهيك عن دير الراهب بحيرا والأديرة الثلاثة التي بنيت في ضواحي المدينة والتي استقبل في أحدها الراهب بحيرا النبي محمد صلى الله عليه وسلم وبشره بالنبوة .[٢]

ثامناً – ولادة أسلوب جديد جاء نتيجة تمازج وتفاعل المؤثرات الفارسية والتي عرفت في تلك الفترة باسم الفنون الساسانية والمؤثرات الغربية

---

(١) مقداد (خليل) : الفهرس الأثري والتاريخي. سيصدر لاحقاً .

(٢) مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤. ص ١٩٩ – ٢٢٠ .

على الأرض السورية وخاصة المؤثرات الغربية التي حدثت فوق الأرض التركية ، وجاء ذلك من خلال المنسوجات ، ولا بد من التذكير بأن هذه المنسوجات كانت متداولة في سورية ومتطورة كثيراً بخاصة في منطقة إنطاكيا ، كما أنها كانت تصدر هذه المنسوجات إلى مختلف أنحاء العالم[1].

وقد ساعد هذا الأسلوب على تطوير فن الفسيفساء السجادي الذي ترعرع فوق الأرض السورية في الفترة السابقة ، وكان يوظف في وسط اللوحات ثم توسع ليشمل كامل المجاز الموظف للتزيين. وفي هذا التوظيف تفاعلت المناظر الطبيعية مع المناظر ذات البواعث المختلفة والتي تم تداولها في هذه الفترة. ولملء الفراغات الحاصلة فقد وظفت الأشجار. كما كان للأشجار وظائف مختلفة ، فهي من جهة كانت تستخدم لتفعيل الوجوه أو الأشكال الموظفة أو لفصل كل واحد عن الأخر أو كل مجموعة تصويرية عن الأخرى. كما استعملت أنواع من النباتات لملء الفراغات أيضاً .

تاسعاً – لعبت الأساليب الفنية في توظيف المفاهيم الحيوانية دوراً هاماً في موضوع الزينة والديكور ، وقد عبر الفنانون من خلال ذلك عن ذوق أكثر صفاءً ووضوحاً من التماثل والتناظر والتشابه والذي كان يوظف سابقاً بوساطة النمنمات بحبيبات متعددة الأحجام والتي أوضحت المردود والأداء التعبيري للوجوه والأشكال بقدر يوازي التفخيم والتضخيم وتكبير الفراغ.

وجاء تقسيم وتقطيع المسطح بمفاهيم وأفكار بأبعاد صغيرة وكبيرة حسب المجاز المطلوب ، وفي هذا المجاز تظهر صورة عصفور أو كنار أو كاس بعروتين أو سلة على شكل قفة... إلخ وقد تداخلت هذه الأشياء أحياناً مع الأزهار ومنها أزهار اللوتس. وكل ذلك كوّن وشكّل نجاحاً متجدداً ، وهذا ما عرف في مصر بالأسلوب النيلي نسبة إلى نهر النيل .

أما بخصوص تذوق الطبيعة فقد ترك الأمر إلى ميول ونزعة تزيينية حصراً ، ولم يعد إدخال الحيوانات وعناصر المنظر الطبيعي إلا لغرض

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

تزييني فقط حيث استعملت الأشجار كما ذكرنا قبل قليل من أجل تفعيل التركيب لفصل الوجوه والأشكال كل واحد عن الأخر أو كل مجموعة عن الأخرى ، أما النباتات فلم يعد لها دور سوى ملء الفراغ ، كما أن المنظر الطبيعي نفسه لم يعد له وجود ماعدا الظل والخيال .

عاشراً– ولادة أسلوبين سارا بشكل متوازٍ ومتناظر في التطور وهما الديكور الهندسي والفن الأيقوني والذي استوحى مفهومه من المحصلة القديمة والمتوارثة ، إلا أنه لم يتمسك في المسائل الحيوانية والنباتية.

حادي عشر – معالجة التشخيص بطرق مبتكرة تمشت مع الشخصيات المصورة مع عدم التخلي عن الأساليب القديمة ولكن تمت استعارة الأفكار هنا من الحياة اليومية والاقتباس من المنسوجات بدلاً من اللوحات الجدارية مع التخلي عن القضايا الوصفية والإيضاحية والعروض الروائية والقصصية.

ثاني عشر – لم يقتصر تنفيذ لوحات الفسيفساء على الأرضيات وإنما شمل معظم أقسام الجدران بما فيها القباب.

ثالث عشر – ولادة نمط جديد أضيف على النماذج السابقة وهو نمط قوس قزح والذي أظهر الفنانون إبداعاتهم من خلاله عن طريق استغلال واستثمار التموج في التلوين الذي انطلق وانبثق من الشكل نفسه وصيغة وطبيعة المادة المستعملة .

ومن خلال هذا المسار نلاحظ أن فن الفسيفساء لم يكن له حد تاريخي أو جغرافي أو أسلوب ومنهج فاصل وإنما تدرج بشكل منطقي ومنهجي ، لذلك لم تتوضح معالمه الحقيقية إلا في القرن السادس وبالتحديد في عهد الأباطرة جستنيان ٥٢٧ – ٥٦٥ م وجوستين ، ولذلك وصف جوستنيان براعي الفن ووصف عهده بالعهد الذهبي ، وقد امتاز فن الفسيفساء بالحساسية والترابط والتماسك في العمل الفني مع خلوه من الصور والتماثيل التي تبتعد بروح الإنسان عن عبادة الله السامية وتقوده إلى العبادة المادية والرذيلة ، وهذا يعني أنهم كانوا يعتقدون أن الوثنية ما هي إلا اتجاه عقلي يقود العابد

إلى استبدال الشيء بخالقه ، وفي هذه النقطة تتوافق هذه الأفكار مع العقيدة الإسلامية[1].

ولكن مع ذلك نجد أن الفنانين أخذوا في نحت التماثيل ورسم الصور للسيد المسيح وأمه مريم العذراء والقديسين وتنفيذها فوق اللوحات الفسيفسائية حتى درجة الإفراط ، وهذا ما ولد مشكلة الأيقونات ؛ فمنهم من حرمها ومنم من أباحها ، وأصبح هذا الأمر الشغل الشاغل ليس فقط في إيقاظ وإشعال الفتن المذهبية وإنما في تنوع الموضوعات الفنية وخاصة منها ما يتعلق في فن الفسيفساء والذي يهمنا في هذا الموضوع.

نماذج من روائع فن الفسيفساء
في عهد جستنيان في الإمبراطورية

١ - كنيسة القديس فيتال ٥٢٦ - ٥٤٧ م

لوحات الفسيفساء على جانبي محراب كنيسة فيتال في مدينة رافينا، وتمثل كل واحدة منها الإمبراطور جستنيان والإمبراطورة تيودورا ووصيفات الشرف ورجال الكنيسة وهم يؤدون شعائر الصلاة ، وقد بدت صورهم تعبيراً عن النموذج الأصيل لجسم الإنسان ذي القوام الممشوق والجسم النحيل الفارع الجميل.

وبالطبع فهذا الأسلوب التشخيصي تختلف فيه الشخصيات عما كانت عليه في القرون السابقة أو الفترات السابقة حيث ظهرت الشخصيات هناك برؤوس كبيرة والأجسام مبالغٌ في أحجامها ، وهذا عكس ما هو واضحٌ الآن في هذه الأجسام المنسقة والعيون البراقة والملابس المنسجمة والمحتشمة. ومما لاشك فيه أن هذه الصور تعكس لنا الاتحاد الروحي للإمبراطور وزوجته. وكذلك لوحات الفسيفساء التي تمتد إلى عقود الهيكل ومنها مشاهد متعددة المواضيع[2].

---

(١) VAN BERCHEM, Marguerite. the mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus , en annexe à K. A. C .CRESWELL, Early Muslim Architecture, Oxford , 1932. pp 147 - 252 .

(٢) BUSTACCHINI , Gianfanco. RAVENNA. I mosaici I monumenti L,ambiente. Ravenna. 1984.

٢ - كاتدرائية الحكمة آيا صوفيا٥٣٢ - ٥٣٧ م

تعتبر لوحات الفسيفساء والمتداخلة مع الرخاميات المنقوشة بألوان بديعة الصنع وغيرها والمنفذة في كاتدرائية الحكمة أيا صوفيا في القسطنطينية (استنبول حالياً) والتي تصور السيد المسيح ورفاقه من حوله في ملابس بيضاء وعلى مقربة منهم مريم العذراء بثياب ذات لون أزرق وأزرق سماوي جميل فوق أرضية مذهبة وهو من أحسن ما ظهر من أعمال فسيفسائية[١] .

وقد استعمل الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة بسخاء لتزيد من فخامة وبهاء وروعة ودقة اللوحات ، وقد تم إكساء الأرضيات والجدران والقباب كلها بجميع أنواع الفسيفساء والرخام المتعدد الألوان وبأشكال نباتية وهندسية رائعة إضافة إلى اللوحات التصويرية ، وقد خصت العقود والقبوات والقباب بإكسائها بالفسيفساء الزجاجي الملون ، وصور فوق هذه اللوحات عدد كبير من الملائكة والقديسين ظهروا جميعاً في صور بديعة على أرضيات مذهبةٍ. وزاد في جمالية هذا الديكور التزييني الكم الكبير من الأعمدة الرخامية والتي بلغ عددها مئة وسبعة أعمدة نقل معظمها من معابد متفرقة في سورية وبالأخص من مدينة بعلبك بالإضافة إلى التيجان والعناصر التزينية المختلفة. وهذا ما يؤكد أصالة الفن السوري وإن انتقلت عناصره إلى مناطق أخرى ولكن الأصالة السورية تبقى متنقلة معه أينما ذهب .

---

(١) CHATELET , Albert. Histoire de l,art , tom I. Larousse , Paris 1985 .

المرحلة الرابعة منذ بداية الإسلام
وبشكل خاص العهد الأموي والعهود التالية

وتعتبر هذه الفترة عند المسلمين أو المسيحيين الذين اعتنقوا الإسلام هي مرحلة التحول والتبدل الأخير ، وفيها تم التخلي كلياً عن المفاهيم الأيقونية أو التصوير المتعلق بالشكل الآدمي بمفهوم التقديس والتعظيم وغيرها والتركيز على الطبيعة بمختلف أشكالها .

وفي هذه المناسبة يجب توضيح بعض النقاط الهامة والتي يعرضها بعض الباحثين إما عن قصد للوصول من خلالها إلى غاية في نفوسهم أو عن غير قصد أو جهل في فهم الحقائق التاريخية والحضارية ومن هذه الأمور :

١- فيما يتعلق بفن الفسيفساء ، فعند المسلمين تم التحول كلياً بل وتحريم كل المظاهر المخالفة للشريعة الإسلامية والتي حرمتها الديانة النصرانية أصلاً ومنها المفاهيم المقتبسة من الميثولوجيا القديمة سواءً أكانت بشكل مباشر أم بالاستلاف عن طريق الرموز والإيحاءات ، وكذلك تعظيم أو تصوير الشخصيات مهما كانت وإظهارها في أماكن العبادة أو غيرها. أما ما يخص المسيحيين فقد تركت لهم الحرية في ممارسة وتنفيذ ما يشاؤون سواءً أكان في دور العبادة أم غيرها ، فقد استمر بناء الكنائس وتزيينها بما هو محرم أو غير محرم بالنسبة للشريعة الإسلامية ، وبذلك لم يكن الدين الجديد ضربة قاضية لمثل هذه الأمور بل طورها في مظاهر مختلفة.

٢- يظن البعض أن المسلمين استولوا على الكنائس وحولوها إلى مساجد، وهذا بالطبع مفهوم خاطئ ، وقد طبق ذلك في العهد البيزنطي على المعابد حيث حولت إلى كنائس عن طريق الاستفادة من الموقع

وإعادة استعمال وتوظيف العناصر المعمارية ، وهذا أمر منطقي لأن المقصود من الديانة السماوية هي القضاء على الوثنية ومعتقداتها ، أما في العهود الإسلامية فلم يتم تحويل أي كنيسة إلى مسجد إلا لأسباب منطقية منها :

آ – هجر المكان بحيث لم يعد في الموقع معتنقين للديانة النصرانية وإنما تحولوا جميعاً إلى الإسلام ، وفي هذه الحالة فمن المنطق أن يبقى الموقع كموقع عبادة ويتحول من كنيسة إلى مسجد بعد إجراء بعض التعديلات والتوسعات لتتناسب مع عدد المصلين والتوجه نحو القبلة ، وبالطبع فقد اقتضى هذا الأمر تغيير أو إزالة المظاهر التي تخالف المعتقدات الإسلامية وخاصة اللوحات الفسيفسائية مثل الأيقونات ومظاهر التصوير وغيرها أو طمسها بطلاء وعدم إتلافها كما حدث في كاتدرائية أيا صوفيا في القسطنطينية .

ب – أو تقلص عدد المسيحيين ، ورغبة في التعايش مع إخوانهم المسلمين أقدموا على بيع أو تقديم قسم من المساحات الكبيرة التي كان يشغلها موقع كنيسة في وسط مدينة كبيرة عند ذلك يتم شراء هذا القسم لصالح بناء مسجد كما حدث ذلك في دمشق بخصوص المسجد الأموي، وفي درعا بخصوص المسجد العمري أو في القدس وغيرها، وهناك العديد من الأمثلة على ذلك[1] .

ولكي لا يتم التشعب كثيراً في الموضوع نعرض هنا مثلاً من مدينة بصرى والتي تعتبر نموذجاً لمثل هذه الأمور ولعبت دوراً هاما في تاريخ المنطقة وفي تقلباتها الحضارية ، ففي هذه المدينة تم توظيف وتحويل كامل المعابد الوثنية إلى أبنية دينية مسيحية ومنها مباني الكاتدرائيات ، ولكن لم يتم استخدام أو تحويل أي مبنى مسيحي إلى مسجد ؛ بل على العكس فقد بقيت هذه المباني وما زالت حتى الوقت الحاضر دون استعمال رغم العدد القليل والنادر للمسيحيين في المدينة ، ومنها دير الراهب والكاتدرائيات المذكورة[2].

---

(١) مقداد (خليل): درعا مدينة المدائن – مدينة الديكابولس. دمشق ١٩٩٨، ص ١٦٢- ١٨٢.

(٢) مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤ .

وهناك المئات من الأمثلة في منطقة الحوض الكلسي والحوض البازلتي والتي مازالت حتى الساعة شاهداً وبرهاناً على ذلك ، وكل يوم تبين وتؤكد الحفريات الأثرية هذه المسلمة. أما بخصوص الفنون الموظفة في دور العبادة ومنها اللوحات الفسيفسائية فقد أزيلت أو طمست كل لوحة تخالف الشريعة الإسلامية مع المحافظة على كل اللوحات التي لم تخالف ذلك ، ولم يقتصر هذا الأمر على المسلمين ولكن عند المسيحيين أيضاً .

ولم يكن الفتح العربي الإسلامي لبلاد الشام ضربة قاضية للفنون ومنها فن الفسيفساء كما كان الأمر بالنسبة للوضع السياسي ، وإنما على العكس تماماً فقد جاء العهد الأموي كمحتوى لإنماء وتطوير هذه الفنون حيث أعطى الفنانون وفن الفسيفساء خاصة الفرص المتاحة ومن البداية لتطوير المناهج المتوارثة. حتى أطلق الباحثون الغربيون على العهد الأموي بعهد التجديد والنهضة الفنية حيث تألق فن الفسيفساء وبخاصة الفسيفساء ذات الأساليب الهندسية التي انتشرت في العهود السابقة من خلال العديد من الروائع والتي كان من ضمنها على سبيل المثال لا الحصر السجادات الرائعة في خربة المفجر ولوحة الجنة في المسجد الأموي في دمشق ومسجد قبة الصخرة وقصر الحلابات وقصير عمرا وقصر المشتى وقصر الحير الشرقي وقصر الحير الغربي[1].

وقد جاء تنفيذ اللوحات الفسيفسائية المنبسطة في المسجد الأموي والمنفذة فوق عمق ذهبي متخذاً الفنان من تصوره للجنة مرتكزاً للزينة ، وقد أبدع في إظهار السرادق والصيوان وسبل وسلسبيلات المياه حيث جاء ذلك ضمن أساليب منمنمة ومتقنة التنفيذ داخل طبيعة خلابة بعيدة عن المناظر الغزلية أو المثيرة أو المنبعثة من مفاهيم ميثولوجية أو المناهج الأيقونية التي تم تداولها في الفترات السابقة. ولهذا أصبحت هذه المرحلة منذ بداية العهد الأموي

---

(١) VAN BERCHEM, Marguerite. the mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus , en annexe à K. A. C .CRESWELL, Early Muslim Architecture. Oxford , 1932. pp 147 - 252 .

عبارة عن مرحلة التحول الأخير لفن الفسيفساء بما يتعلق بالمفاهيم القديمة والمستجدة[1].

وهذا لا يعني أن الأمويين أغلقوا جميع المسالك القديمة والعريقة للفهرس الفسيفسائي وبالأخص تلك التي تعود بجذورها إلى المراحل الكلاسيكية؛ إلا أنهم وجدوا فيها في الحقيقة المسالك والوسائل المعبرة لمنظورهم ومفهومهم الودي والخاص والاحتفاظ بحرية التملك والحيازة والاختيار ضمن المنظور والمفهوم الإسلامي، وهذا ما أعطى فن الفسيفساء الحيوية والتجديد بعد أن نفخوا فيه ووهبوه حياة جديدة مع الابتعاد عن التصوير والتشخيص الفردي. ومن خلال هذه المرتكزات تم إنجاز الكم الهائل للفسيفساء السوري عبر تاريخه الطويل[2].

---

(١) DE LOREY , E et Marguerite VAN BERCHEM. Les mosaïques de mosquée des la mosquée des Omeyyades à Damas dans monuments et mémoires. Fondation Eugéne Piot , XXX 1929 pp. 111 - 139 .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 152 - 154.

صناعة الفسيفساء

من المرجح أن سكان بلاد النهرين هم أول من استعمل الفسيفساء في مرحلة زمنية يصعب تحديدها حالياً وبعد تجارب وخبرات متعددة توصل هؤلاء إلى استعمال طريقتين في صناعة الفسيفساء هما :

الطريقة الأولى :

وهي عبارة عن تركيب مجموعة مكعبات أو أشكال هندسية مختلفة مكونة من العاج والأصداف الطبيعية بحيث يتم تثبيتها على مجسمات خشبية تغطى بمادة القار .

الطريقة الثانية :

وهي عبارة عن حبيبات حجرية متعددة الأحجام وبمقاييس مختلفة تثبت في قوالب من اللبن الطري ، وعند جفافها تحرق في أفران خاصة ، وبعد ذلك تلون الأرضيات بالألوان المطلوبة ، ثم تعاد تلك القطع إلى الفرن لتحرق من جديد وفي درجة حرارة مناسبة ، وبعد ذلك تخرج اللوحات بألوان براقة ومزججة وغاية في الروعة. وعند ذلك يتم تثبيت القطع في أماكنها المخصصة لها لتكون في مجموعها لوحات فنية مختلفة ضمن إطار لوحة فنية واحدة مختلفة الألوان والمواضيع أو ذات موضوع واحد. وخير مثال على ذلك بوابة الإله عشتار التي تعتبر من أجمل الأمثلة لصناعة الفسيفساء المزجج في مدينة بابل[1] .

---

(١) محسن ود (زهير صاحب) – الخطاط (سليمان): تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين ، مطبعة التعليم العالي جامعة بغداد ، بغداد ١٩٨٧. ص ١٢٢ – ١٢٣. انظر كذلك موسوعة علم الآثار كلين دانيال ترجمة ليون يوسف أو لبيب عبد الستار الحضارات.

وتتم صناعة الفسيفساء بشكل عام على أرضية من الملاط المصنوع من خلطات مختلفة وتتخلله أحياناً الكسر الفخارية ، وقد لعبت أحجام وأشكال الفسيفساء دوراً هاماً ومحورياً في عملها ؛ فعندما يتطلب الأمر لوحة أو لوحات كبيرة فإن التركيب يتم موضعياً بحيث يتم تنفيذها في المكان نفسه ، وكان هذا الأمر يتم في الصالات والحلبات والميادين والقصور التي تتسع فيها الأماكن لعمل وتنفيذ الفسيفساء .

ونظراً لأهمية هذا العمل والتكاليف الباهظة في تنفيذه لذلك كانت تصنع الفسيفساء في العهود القديمة في مصانع خاصة من قبل صناع وفنانين مهرة وتحت مراقبة وإشراف مبدعين ومتخصصين في صناعتها ، ولهذا فقد تم توفير مصانع خاصة بها وبتنفيذ أيدي متخصصين في صناعتها بالإضافة إلى توفر المصانع الخاصة للقيام بإنتاج عمل ناجح ومن ثم تطويره باستمرار ، ولهذا نجد العديد من الفنانين المكلفين بهذا الأمر .

وقد كان الشخص يذهب ويشتري الحلبة والصورة التي تعجبه ثم تنقل إلى المختصين في التنفيذ وفي النهاية توضع في المكان المخصص ، ومن هنا نجد أن الأمور كانت تدرس بدقة متناهية قبل التنفيذ. وأخيراً يقوم بعض الفنانين المتخصصين في فرشها وتثبيتها في القاعة أو الحجرة أو المكان المطلوب. وبهذه الطريقة أصبحت صناعة الفسيفساء متقنة[١].

وقد امتازت صناعة الفسيفساء السورية عبر العصور وبشكل خاص في القرنين الأول والثاني للميلاد بالدقة والتنفيذ والتصوير وزادت بريقاً وتألقاً ووضوحاً أكثر في القرن الثالث[٢].

فقد أصبح يستعمل في هذه الفترة الألوان القوية والباهرة والمنسقة بإدخال اللونين الأزرق والذهبي. ويتطلب العمل في فن الفسيفساء الذي كان

---

(١) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥، ص ٩٩ – ١١١ .

(٢) BALTY , janine. Mosaïques Antiques Du proche - orient. I : Des origines à la Tétrarchie , dans Aufstieg und Niedergang der römischen Welt XII,2 (Berlin - New York 1981) p. 347 - 429 .

القصد من ورائه التجميل والخلود لأنه فن رائع صنع للخلود كما ذكر ذلك عالم الفن البيزنطي شارل ديل[1] . لذلك تطلب الأمر الدقة والمهارة لأن الفنان كان مضطراً أن يستعمل المكعبات الصغيرة جداً

وأصبح الفنان يقوم في تهيئت المكان المستوجب فرش السجاد الفسيفسائي فوقه بأن يجعل فوقه طبقتين من المواد اللاصقة ثم ينقل الموضوع الواجب تصويره من الشكل المرسوم على الورق أو الكرتون أو القماش بعد أن تكون قد انتظمت واكتملت جميع عناصره ومواضيعه ، وبعد ذلك يبدأ في الفرش بوساطة المكعبات المصنوعة أو المقسمة من مواد صخرية أو زجاجية أو معدنية مختلفة .

وتوضع المكعبات في أماكنها بالتتابع، وتوضع معها المكعبات المصنوعة من المعجون الزجاجي أو المكعبات الذهبية والفضية أو الأحجار الكريمة حسب المطلوب. وكانت قسمات الوجوه تحتاج لاظهارها مكعبات صغيرة جداً بحيث لا يتجاوز ضلع المكعب عدداً من الميليمترات[2].

كما أوضح الدكتور عفيف بهنسي بشيء من التفصيل عملية صناعة الفسيفساء على الشكل التالي[3] : « تقطع الأحجار الطبيعية بمنشار ومقراض ، وهي ذات ألوان محددة باردة. أما فصوص الفسيفساء الزجاجي فإنها تحضر من السيكليكات السائلة بفعل الحرارة العالية وتلون بالأكاسيد. وتصب في قوالب محجرة على شكل مربعات لتسهيل قرضها وتحضيرها للرصف والتنضيد. ويبدأ تحضير الألواح الفسيفسائية حجريةً كانت أم زجاجية بإعادة (الكرتون carton) أي اللوحات التحضيرية التي يبدعها الفنانون ، ثم يقوم الصانع بتوزيع الفصوص الملونة حسب الصور التحضيرية. وعادةً توزع

---

(١) DIEHL, Charles, Manuel d,art Byzantin , Paris 1925. p , 202.

(٢) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٦١ – ٦٧ .

(٣) بهنسي عفيف – الموسوعة العربية – مصدر سابق .

الفصوص ضمن خطوط انسيابية نظامية تتبع قاعدة معينة تدرب عليها المنضدون .

وهناك طرق متعددة لتثبيت الفصوص أحدثها رصفها على قماش خططت عليه معالم الموضوع الفني وتلصق مقلوبةً فصاً فصاً على القماش بوساطة مادة النشا أو غيرها ، ثم يقلب القماش الحامل لها على سطح واسع. وتسكب عليها مادة ملاطية كانت مؤلفة من الجص مع القصب. ثم أصبحت من الأسمنت المسلح بالحديد. وحديثاً تستعمل مادة البولي إستر Polyester .

وبعد جفاف المادة الملاطية ينقل اللوح الفسيفسائي المقوى إلى مكانه على الجدران أو على الأرض ويثبت بكلاليب حديدية وتنزع عنه الأقمشة .

وقد درج العامل عند تلصيق الفصوص أن يجعلها مائلة باتجاه الأرض إذا كانت تؤلف ألواحاً جدارية وذلك زيادةً في توضيح معالم الصورة الفسيفسائية .

ولم تختلف عمليات تنضيد الفسيفساء في جميع العصور ، فقد أصبح عملاً تقليدياً رائجاً لتحقيق تزويق جذاب للمباني العامة أو الخاصة أحياناً. ولإضفاء طابع الفخامة والزهو لهذه المباني. ولتأكيد وظيفتها الدينية أو الدنيوية.

يبدو أن الصناع في زمن الوليد بن عبد الملك [ر] الذي أنشأ الجامع الأموي [ر] بدمشق كانوا يغطون الجدران الحجرية بطبقة من الكلس الممزوج بالتبن وقشر القنب لزيادة تماسكه ، ويسعى الصانع إلى أن تكون هذه البطانة الكلسية ملساء وعليها كانت تخطط أبعاد الرسوم التي يجب تنفيذها فسيفسائياً. حينما يعمد الصانع بدءاً من جزء محدد يكسوه بملاط معين وترسم تفاصيل الرسوم بألة حادة على الكسوة المحددة. ثم تغرس الفصوص والملاط مازال طرياً غرساً مائلاً يواجه الناظر من الأسفل ".

❖ أنواع الفسيفساء :

أفرزت صناعة الفسيفساء أنواعاً متعددةً منها في الشكل والمضمون ، والمتجول في المتاحف والمواقع الأثرية في سورية أو في مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط يجد الآلاف المؤلفة منها ، وبعضها ما نقل من موقعه

إلى المتاحف للترميم والصيانة والعرض فيها خوفاً من تلفها ، وكذلك لعدم توفر الظروف المناسبة لبقائها في مواقعها ؛ ومنها مازالت في مواقعها بعد أن تم ترميمها وصيانتها وحفظها وعزلها عن العوامل الجوية والمضرة. وهناك أيضاً أعداد هائلة تحتاج للكشف عنها داخل أبنية ومواقع أثرية ما زالت غير معروفة، أو تمت معرفتها وإنما تحتاج إلى الوقت المناسب. كما لابد من الإشارة إلى تلف الكثير من القطع واللوحات في فترات قديمة بسبب الإهمال أو الجهل وعدم الوعي من المواطنين أو السلطات. ناهيك عما تمت سرقته بشكل سري ومنظم ، إلا أنها تنطوي جميعاً ضمن منهجية وروابط محددة وفق التصنيفات الرئيسة التالية أو ما يتفرع عنها وهي :

١ – النوع الأول ويعرف باسم أوبوس تيسيلاتوم (opus tessellatum) :

ويتم صنع هذا الصنف على شكل قطعة كاملة من حبيبات صغيرة من الفسيفساء ترتب حسب الصور والأشكال سواءاً كانت آدمية أم هندسية أو نباتية وغيرها بحيث تكون الصورة فيها ذات موضوع وباعث واحد ، وتزين حواف اللوحة زخارف قد تكون ذات ضفائر أو أي شكل آخر ، ومثال ذلك اللوحات التي تصور مواضيع من الحياة العامة .

٢ – النوع الثاني ويعرف باسم أوبوس سيكتيل (opus sectile):

وفي هذا النوع من الفسيفساء تكون لوحة الفسيفساء عبارة عن مزيج من المربعات الفسيفسائية مندمجة مع مربعات مزخرفة من الرخام المتعدد الألوان ، وتحيط في حواف هذه اللوحة ضفائر مجدولة تضفي على اللوحة جمالاً وبهاءً ورونقاً رائعاً. وخير مثال على ذلك لوحات الفصول الأربعة ولوحات حلبات المصارعة.

٣– النوع الثالث ويعرف باسم أوبوس فيرميكولاتوم (opus vermiculatum) :

وتصنع اللوحة في هذا النوع بأكملها من قطع الفسيفساء الصغيرة بحيث يتم رسم الصورة أو الصور والأشكال المطلوبة على الأرض أولاً ثم تقسم من الداخل بإطارات من الفسيفساء الملون على شكل لوحات فنية بحيث تشمل كل

واحدة منها موضوعاً واحداً لأحد المواضيع أو المناظر الطبيعية على سبيل المثال. ومن أجمل اللوحات التي تعبر عن ذلك لوحة العازف أورفيوس وهو يجلس على صخرة ويعزف على قيثارته وحوله الطيور والحيوانات المفترسة والمتوحشة وكذلك الحيوانات الأليفة .

كما وجدت لوحات فسيفسائية كثيرة تعبر عن هذا النوع وتشمل مواضيع مختلفة منها لوحات الزخارف النباتية مثل الأشجار ضمن حديقة تظهر مشهداً طبيعياً أو مواضيع الطبيعة المتكاملة ومنها أيضاً الفسيفساء المصورة ؛ بمعنى أنها تحتوي على لوحات تظهر بها أشكال آدمية. وهذا النوع يحوي لوحات تجسد شخصيات مثل إمبراطور أو قائد. [1]

ولكن في حقيقة الأمر نجد أنه لايوجد خلافاً فنياً بين الأسلوبين ؛ اسلوب أوبوس تيسيلاتوم (opus tessellatum) واسلوب أوبوس فيرميكولاتوم (opus vermiculatum) وإنما يكمن الخلاف في المنهج التقني وبشكل خاص في احجام مكعبات الفسيفساء ؛ وفي هذه الحالة يمكن أن يستعمل كلا الأسلوبين في لوحة واحدة.

❖ أماكن نسج الفسيفساء

تعددت الأماكن التي تزينها لوحات الفسيفساء وتوسعت مع الزمن. ففي بداية الأمر زينت بها الجدران وبعدها جاء تزيين الأرضيات ومن ثم أصبحت تزين الواجهات والبحرات والنوافير وسبل المياه والسلسبيلات وبعد ذلك العقود وغيرها. إلا أن الشيء الرئيس فيها يبقى ذلك الأسلوب المتبع وهو تزيين الأرضيات بمختلف مواقعها. وقد أصبحت جزءاً مكملاً إلى اللوحات الفنية التي ترسم على الجدران والأسقف والإكساءات الرخامية[2].

---

(١) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(٢) بدوي (حسن) : الفسيفساء بين الخصوصية المغربية والأصول الدمشقية ، (الآثار ، السنة الثانية ، العدد الثامن ، تشرين ثاني / كانون أول عام ٢٠٠٤ ص ٢٤ – ٢٩.

وفي بداية الأمر كانت اللوحات الفسيفسائية تستخدم ضمن الأماكن المحمية ثم أخذت تزين أرضيات الأماكن الهامة في المدن مثل القصور والمعابد والحمامات والبازيليكات ومن ثم أصبحت تزين أرضيات الأروقة في الأسواق العامة (أقورة – فوروم – بازار) وكذلك أرضيات الأروقة في الشوارع الرئيسة المعمدة ، بالإضافة إلى المحال التجارية .

وبما أن أثرياء المجتمع عبر العصور كانوا يرغبون في الخلود إلى الراحة والابتعاد عن حياة المدن والاستمتاع بالطبيعة وخاصة في بعض فصول السنة لذلك أخذوا في بناء قصورهم وفللهم وداراتهم إما على شواطئ البحار أو البحيرات أو الأنهار أو على قمم التلال أو في الضواحي والمزارع الخاصة. لذلك فقد.ظهرت مظاهر البذخ والجمال المعماري فيها من خلال استعمال جميع أصناف الزينة المعمارية من أعمدة وتيجان ومقرنصات ومنحوتات وشرفات وصالات وأحواض سباحة وممرات وأروقة حتى بلغ الأمر إلى مدن صغيرة مخصصة للإمبراطور نفسه مع عائلته مثال ذلك فيلا أدريانا للإمبراطور هادريان ومدينة فيليبو بولس للإمبراطور فيليب العربي (شهبا حالياً) في جنوب سورية .

وقد استعملت في هذه الأساليب المعمارية مختلف العناصر الجميلة من الأحجار المنحوتة من الصخور المختلفة والآجر والرخاميات والغرانيت والخشبيات والزجاج والمعادن المختلفة العادية والنفيسة من حديد ونحاس وقصدير وفضة وذهب. ولذلك جاء توظيف الفسيفساء كشيء كمالي وجمالي ليضفي على أرضيات هذه الأبنية الروعة والجمال من خلال المواضيع المتعددة والمتنوعة .

وقد أصبح توظيف الفسيفساء شيئاً أساسياً في مثل هذه الأبنية المتعددة الأقسام والحجرات ؛ فمنها ما هو مخصص للاستقبال أو للنوم أو للطعام أو للاستحمام أو للمطالعة. وبالطبع فقد كان يتم اختيار اللوحات الفسيفسائية والرسوم الجدارية والإكساءات الرخامية بما يتناسب مع وظيفة الصالة أو الحجرة وغيرها من مواضيع الحب والعاطفة في حجرات النوم أو الحكمة والمواعظ في قاعات الاستقبال والمكتبات أو المواضيع الرياضية في الحمامات أو المواضيع الطبيعية والمأكولات في قاعات الطعام وهكذا .

ومن هنا فإننا نجد أن هذه الأبنية أصبحت المنهل الهام والمعبر الجيد عن فنون كل عصر من العصور ، ولكن في العصر البيزنطي فقد تمثلت اللوحات القسيفسائية وتألقت في تزيين الكنائس والكاتدرائيات والبازيليكات وأماكن إقامة الرهبان والراهبات وأماكن التعميد ، وبمعنى آخر أصبحت تشمل كامل أقسام الأبنية الدينية وملحقاتها. إلا أن الشيء الهام الذي برز في هذه الأماكن ارتكز على موضوعين :

الأول : وهو تطور وتوسع أماكن التزيين في اللوحات الفسيفسائية لتشمل معظم الأقسام الداخلية من الأبنية ومثال ذلك كاتدرائية القديسة صوفيا في استنبول وفي انطاكيا ومعظم الكنائس في مدينة رافينا في إيطاليا .

الثاني : وهو اختلاف المواضيع المعروضة في التصوير بحيث اختفت كلياً المواضيع المتعلقة في مفاهيم الميثولوجيا القديمة وبخاصة اليونانية والرومانية مع التركيز على تصوير رجال الدين المسيحي وعلى رأسهم السيد المسيح وأمه مريم العذراء بالإضافة إلى عرض المواضيع المتعلقة في الطبيعة .

ومنذ العهد الإسلامي الأول أصبح التركيز في التوظيف على المفاهيم الطبيعية بحيث شملت الفسيفساء الإسلامية مواضيع الفسيفساء البيزنطية باستثناء المواضيع التشخيصية مع تطوير المواضيع الطبيعية لدرجة تصوير الجنة من خلال نهر بردى وغوطة دمشق المنفذة على جدران المسجد الأموي.

❖ ترميم وصيانة الفسيفساء

بما أن اللوحات الفسيفسائية يتم لصقها أو تركيبها على أرضيات مهيأة أو مصنعة من مواد قابلة للتلف بسبب العوامل الجوية وبشكل خاص الرطوبة لذلك فإن هذه اللوحات تصبح معرضة للتلف والتفكك إذا طالت فترات عرضها. وأخطر ما تتعرض له هذه اللوحات هي فترات الكشف عنها حيث تكون مشبعة بالرطوبة في الأماكن المطمورة. لذلك يتطلب الأمر قبل كل شيء إتباع الخطوات التالية[1]:

---

(١) الفخراني (فوزي عبد الرحمن) : الرائد في التنقيب عن الآثار. بنغازي ١٩٩٣.

أولاً : يجب أن يكون من يقومون بالكشف أشخاصاً مختصين ولديهم الخبرة الكافية في هذا الأمر.

ثانياً : إتباع الخطوات العلمية في التوثيق ومنها تصوير ورسم وتوثيق المكان بكامل التفاصيل الدقيقة .

ثالثاً : إتباع الخطوات العلمية في نقل الأرضية من الموقع الموجودة فيه اللوحات الفسيفسائية إلى المخبر أو المكان المخصص للترميم والصيانة[1] .

وفي حال وجود لوحات كبيرة داخل حجرات صغيرة ويتطلب الأمر نقلها من الداخل فمن الممكن فك أحد الجدران بشكل مدروس ومنهجي ومن ثم إعادته إلى وضعه الأصلي بعد إرجاع اللوحات وذلك حين الانتهاء من عمليات الصيانة والترميم للحجرة واللوحة أيضاً .

ونذكر هنا المنهج الذي كان متبعاً قبل عدة سنوات في صيانة وترميم الفسيفساء وفي جميع المواقع الأثرية في العالم بما فيها سورية وقبل التقنيات العلمية الحديثة والتي أصبحت تتبع حسب منهجية عالمية بما فيها سورية وتعقد ندوات ومؤتمرات حول ذلك مع التنويه بالعودة إلى أطروحة الباحث السوري أشرف أبو ترابة الذي حصل فيه على درجة الماجستير في ترميم الأثار من جامعة السوربون عام ٢٠٠٦ – باريس الأولى بعنوان :

(La restauration des mosaïques antiques)

وكانت العمليات تتم بإزالة الأتربة والأوساخ العالقة على المكعبات وبين الفواصل والوصلات. ويستخدم في هذه الحالة طريقة النفخ في الهواء الجاف أو القطع المرطبة أو المبللة بالماء أو الفُرَش الناعمة والخاصة مع عدم الاستعمال المطلق للفُرَش المعدنية. وكان يستعمل الحك بالفُرَش الناعمة أو الوسائل الطرية وغير المعدنية حتى يتم الوصول إلى الأماكن المتعمقة وفي

---

(١) زهدي (بشير): الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقيين على آثارنا الفنية. الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢، ص ٨١ – ١٢٢.
زهدي (بشير) : لوحة فسيفساء من شهبا وأسطورة أونوماؤوس وهيبوداميا وبيلوبس. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الخامس والأربعون والسادس والأربعون ٢٠٠٢/٢٠٠٣ ، ص ١٠١– ١٠٦ .

حال وجود جزء من طينة المينا أو جزء قاسٍ كان يطرق بمطرقة خشبية ، كما كانت تستعمل السكاكين غير الحادة والنفخ بواسطة المنفاخ للتخلص من الأتربة والأوساخ العالقة بين حين وأخر .

وقبل المباشرة في عملية نقل اللوحات الفسيفسائية وإعادتها إلى مواقعها يتم التأكد من أن الأرضيات قد تخلصت كلياً من الرطوبة وذلك بتعريضها إلى التيارات الهوائية وأشعة الشمس أو الهواء الساخن ولكن بدرجات حرارة ملائمة. وقبل الانتقال إلى عملية رفع اللوحات تترك حتى تجف كلياً بحيث تقوم أشعة الشمس في تبخير المياه والرطوبة وبخاصة تلك الرطوبة بين مكعبات الفسيفساء وطبقات الفرش السفلي المثبتة عليها. وتعتبر هذه العملية من أهم الخطوات التي كان يقوم بها المرممون. وقد تتطلب عملية التجفيف عدة أيام ويعتمد ذلك على الظروف المناخية .[1]

وعند التأكد من التخلص من الرطوبة يبدأ المرمم في تقسيم الأرضية إلى عدة أجزاء حتى يسهل نقلها. وذلك بعد الانتهاء من عمليات التوثيق العلمية من رسم وتصوير وغيرها والتي تعتبر من المراحل الهامة في عملية ترميم الفسيفساء أيضاً . وهنا كان يتوجب إحضار ألواح من الخشب المسطح والقش والحصير والصمغ والنسيج المصنوع من الخيش والقنب وكل مستلزمات خلع المكعبات من مواقعها مع المحافظة على نسيجها بدقة متناهية.

وفي هذه الحالة يطلى سطح المكعبات أو يسكب فوقها الصمغ أو يدهن السطح بالفرشاة. وفي هذه الحالة لابد أن يكون الصمغ على شكل سائل وغير سميك حتى يتسرب ويتخلل الغراء السائل إلى جميع الوصلات بين الشقوق والفتحات ومكعبات الفسيفساء ، ثم يترك حتى يتشرب على الأرضية كلها. بعد ذلك توضع قطع من القماش المقوى في ماءٍ ساخن ثم يتم عصرها جيداً ، ثم توضع على سطح أرضية الفسيفساء في وقت يكون فيه الصمغ على شكل سائل وغير جاف .

وفي هذه الحالة كان يضغط القماش بشكل جيد بالأصابع حتى يلتصق بشكل كلي بجميع حبيبات ومكعبات الفسيفساء وفي كل الاتجاهات مع تلافي

---

(١) RIEDERER , Josef. Restoration et Preservation. Institut Goethe, 1986.

حدوث الفقاعات الهوائية عن طريق الدلك حتى تذوب وتخرج من تحت القماش المشمع. عند ذلك يلتصق القماش جيداً بالغراء وبسطح الفسيفساء ، بعد ذلك توضع طبقة من الصمغ بفرشاة فوق السطح العلوي للمشمع ، ثم يترك الصمغ ليجف .

وكانت تستغرق هذه العملية عمل يوم كامل بمعدل ثماني ساعات تقريباً، وبالطبع ويزداد الوقت بزيادة حجم وأبعاد اللوحات وخلوها من التلف والفراغات، وفي النهاية وبعد التأكد من نَشَفِ أو جَفافِ الغراء كلياً تبدأ عملية الخلع واللف على شكل الحصير أو التقسيم على شكل أجزاء ووضعها فوق الألواح الخشبية. وفي حال وجود قطع من المكعبات الغائرة يوضع قليل من رذاذ الماء فوق الصمغ الجاف وفي المكان المحدد حتى تتم تنديته وليسهل عملية التصاق الحبيبات المفقودة، وبعد وضعها في أماكنها تضغط باليد بشكل جيد حتى تأخذ مكانها الطبيعي وفي مستوى بقية القطع الأخرى المجاورة وذلك بعد قلبها إلى أسفل وظهر الأرضية إلى الأعلى .

وبعد الانتهاء من عملية النقل تتم العودة إلى موقع الفسيفساء حيث يتم تحديده بوساطة إطارات خشبية تقسم وتثبت بمسامير، والغرض من ذلك تنظيم المستوى الأفقي بملء كامل الفراغات والمتقعرات والتجويفات والنواقص من الأرضية. ويتم ذلك بسكب البيتون بحيث يتم خلط البيتون أو الإسمنت بمادة الميناء ، وفي بعض الحالات كانت تهيء فرشة حديدية تلافياً لعمليات التشقق المستقبلية بعد ذلك يسكب خليط الإسمنت ما بين الأرضية وبين ألواح الخشب، ثم يطرق الإطار الخشبي لضمان نزول الإسمنت في كل الفراغات .

وبعد مرور فترة من الوقت يرفع الإطار الخشبي المحيط بالأرضية ثم تقلب الأرضية على سطحها الأخر بحيث يصبح السطح المشمع إلى أعلى والإسمنت إلى أسفل. بعد ذلك يصب ماء مغلي بكميات غزيرة على المشمع حتى يذوب الصمغ ويرفع المشمع بسهولة مطلقة ، وما تبقى بعد ذلك من صمغ يزال بالماء الساخن وفرشاة ناعمة .

ولو وجد أي مكعب من الفسيفساء حراً دون التصاق بالإسمنت ففي هذه الحالة كان يتم إرجاعه إلى مكانه عن طريق الإسمنت أو اللصق بمادة

لاصقة. وعند معرفة هيكلية النواقص ومواضيعها وهيكليتها ففي هذه الحالة كان يتم إتباع طريقتين كان معترف بهما دولياً ودون المساس بالمصداقية والخداع المضلل وهي :

١- ملء الفراغات بمادة مكملة بحيث تتساوى مع سطح المكعبات وإعطائها إما اللون الأبيض أو اللون الملائم والمنسجم مع اللوحات وتحديد حدودها بشكل يتوافق مع الأصل الطبيعي .

٢- يتم استخدام فسيفساء حديثة وواضحة ومتميزة عن القديم ، والمبرر لهذا الأسلوب هو تمكين المشاهد في تمييز القديم عن الترميم الحديث أو ما تمت إضافته حديثاً لأرضية الفسيفساء وتوثيق ذلك كتابياً .

٣- أما إذا تمت إضافة مكعبات الفسيفساء بوساطة الترميم عندئذٍ تتم تسوية السطح الظاهر والخارج من الإسمنت الذي سيظهر لون الفسيفساء في هذه الأرضية عندما تتم مشاهدته من قبل الناس ، وفي هذه الحالة توجب الأمر أن تكون تسويتها على مستوى الميناء المغروزة بها المكعبات وليس في مستوى السطح الخارجي للمكعبات ذاتها .

وبذلك كان يتم عرض الفسيفساء باطمئنان بسبب قوتها ومتانتها دون خوف من العوامل الجوية مع مراعاة حفظ جميع حبيبات الفسيفساء التي تسقط أو تقع أثناء العمل وحفظها لاستعمالها في أعمال الترميم ولصقها في مكانها .

ولكن في الوقت الحاضر اختلفت هذه الأساليب كلياً وأصبحت هناك منهجية جديدة وخلطات مركبة اختلفت عما كان متبعاً ، وهذه المنهجية تم الأخذ بها في المعمل الفني الذي يتبع المديرية العامة للآثار والمتاحف في سورية ويطبق على كامل المواقع الأثرية.

ومن خلال ما تقدم نعرض هنا بعض النماذج المدروسة بشكل جيد والمعبرة كلياً عن الفسيفساء السورية متخذين من كتاب , Mosaïque de Syrie Janine BALTY. Bruxelles , 1977 الفسيفساء السورية للباحثة جانين بالتي – بروكسل-١٩٧٧ وكتاب Guide d'Apamèe Jean Ch. BALTY.Bruxelles,1981 دليل أفاميا للباحث جان شارل بالتي بروكسل ١٩٨١وبعض الكتب الأخرى المختصة في فن الفسيفساء وخاصة الفسيفساء السورية والدوريات الأثرية بما

فيها الحوليات الأثرية العربية السورية منطلقاً لذلك بالإضافة إلى بعض اللوحات التي تم اكتشافها لاحقاً بعد نشر الكتاب المذكور أو التي درست من قبل بعض الزملاء الباحثين والتي ذكرناها في المصادر والمراجع الملحقة .

وبالطبع فسوف نقوم بدراسة بعض النماذج الهامة والمعبرة لفن الفسيفساء في سورية وبخاصة اللوحات الأكمل والأجمل والمحفوظة والمعروضة في مواقعها الأصلية أو في بعض المتاحف متخذين في هذه الدراسة منهجية المنطق العلمي وحسب تسلسلها التاريخي مع الأخذ بعين الاعتبار تنوع المواضيع والبواعث والأساليب المنهجية التي يجب أن تكون هي بدورها مأخوذة بعين الاعتبار ، ولذلك اقتضت الدراسة التعرف على بعض النماذج التي تعتبر الأفضل للمقارنة من جهة وللتوصل إلى معرفة الحقيقة الفنية لهذا الفن ومرتبته ومستواه العالمي من جهة اخرى ، ولهذا قمنا في تقسيم الدراسة على شكل مواضيع بحيث يتضمن كل موضوع لوحة فسيفسائية أو عدداً من اللوحات التي تتناول الفكرة نفسها أو المنهج نفسه أو غير ذلك مما يقتضيه الأمر.

الموضوع الأول :

الفسيفساء التي ترجع للعصر الكلاسيكي

تم الكشف عن هذه اللوحة في مدينة أفاميا في المبنى المسمى تريكلينوس أي المبنى ثلاثي الأجنحة أو الأقسام ، وفي السوية الأقدم منه ، وقد تم إرجاع تاريخ هذه السوية إلى القرن الأول الميلادي وذلك بالاعتماد على العديد من المعطيات الأثرية ، أي أن السوية يعود تاريخها إلى ثلاثة قرون تلي تأسيس المدينة تقريباً. كما أن هذا التاريخ يرجع بدوره إلى ثلاثة أو أربعة قرون على الأقل تلت انطلاقة تصنيع وتوظيف الفسيفساء التي ترجع للعصر الكلاسيكي[1].

وهذا بالطبع يدعو إلى التساؤل عن سبب التأخير في استعمال فن الفسيفساء في هذه المدينة والتي تعتبر من أولى المدن السلوقية التي تأسست في سورية وأسسها مؤسس الدولة السلوقية سلوقس نيكاتور على أثر وفاة الإسكندر المقدوني وتقسيم إمبراطوريته إلى ثلاثة أقسام السلوقية والبطلمية والمكدونية .

وبالنتيجة فإن تاريخ هذه اللوحة والتي تعتبر الأقدم حتى الآن في سورية يثير الكثير من المسائل ومنها قدم استخدام الفسيفساء في المدن السورية بما فيها المدن الخمسة الكبرى التي تأسست من قبل السلوقيين وقد ذكرنا ذلك قبل قليل ، كما ولا نزال في انتظار اكتشافات جديدة.

وهذا القسم المعروض (انظر ملحق الصور - الموضوع الأول – صورة رقم ١) عبارة عن جزء من لوحة تعتبر بدورها جزءاً من سجادة

(١) JOURDAN , C. Sondages dans l,insula au triclinos 1970-1971 dans les actes du colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969-1971. Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea 7 (Bruxelles , 1972), pp. 129-132.

كبيرة ذات مقاييس ١٠,٨٠×٩,٢٠م، تم الكشف عنها أثناء أعمال الحفريات الأثرية بين أعوام ١٩٧٠ و ١٩٧١ م في أسفل مبنى مكون من خمسة محال تجارية تعود إلى عصر متأخر وفي سوية أعلى من السوية القديمة وكذلك السوية البكر أيضاً[1] .

والأرضية المكتشفة عبارة عن صالة فسيحة ومتسعة ومكسوة بشكل كامل بسجادة من الفسيفساء جاءت على شكل صندوق عريض ومغلق من ثلاث جهات إلا أنه مفتوح من الجهة الشرقية. وقد أكدت دراسة الموقع أن السجادة وموقعها صممت في الأصل لتكون جزءاً مكملاً يتناسب مع حوض مركزي يعود إلى مرحلة تاريخية أقدم من مرحلة نسج الفسيفساء ، أو ربما أن السجادة بدورها كانت عبارة عن أرضية لحوض مياه شغل الموقع قبل عملية التنظيم اللاحقة .

وقد جاءت اللوحة على شكل تزييني ذي بواعث هندسية مشكلة من مثلثات ومربعات ومعينات وأشكال نجمية متراكبة وخطوط هندسية داخل إطارات مستقيمة ذات بواعث هندسية أيضاً وخالية من أي نوع من أنواع الزينة ، حيث اقتصرت الزينة على تداخل وتشابك وتصالب الأشكال الهندسية المنفذة بألوان أسود – برتقالي مورد – أسود رملي فوق عمق أبيض وتم احتضانها جميعاً داخل إطار مزدوج وخالٍ من التقسيمات أو تعدد الألوان .

ومن خلال الدراسة المقارنة لهذه اللوحة وما تم الكشف عنه في بعض المواقع الأثرية في فلسطين والأردن وفي سورية الجنوبية وبالتحديد في بصرى أو بمعنى أصح سورية الكبرى لابد من إدراج تناظر نبين من خلاله فرضية تحتاج إلى دراسة معمقة مستقبلاً ، وهذه الفرضية بنيت على ما تم الكشف عنه في لوحة الفسيفساء في وسط أرضية كاتدرائية القديسين سيرجيو وباخوس وليونيتوس وبالتحديد في الأرضية التي تقع تحت القبة[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الأول – صورة رقم ٢).

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 12-13.

(٢) مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤. ٢٠٥ – ٢٠٨ .

وقد أثبتت الحفريات الأثرية في الموقع أن أرضيته تعود إلى العهد النبطي حيث شغل المكان سابقاً ببناء معبد نبطي ، ولذلك نطرح الافتراض التالي :

١- تشابه العمل الفني للسجادة في أفاميا مع سجادة بصرى في البواعث الهندسية وفي الألوان وفي البساطة في العمل .

٢- توافق تاريخ الفسيفساء في أفاميا مع تاريخ موقع المعبد في بصرى في وقت كانت فيه المدينة عاصمة للمملكة النبطية .

٣- وفي حال ثبوت ذلك فهذا يعني أن الأنباط استعملوا الفسيفساء في تزيين أرضيات الأبنية ليس فقط في بصرى وجنوب سورية وإنما في العديد من المدن النبطية في الأردن وفلسطين وشمال الجزيرة العربية.

٤- وهذا يؤكد أيضاً التفاعل الحضاري بين الأنباط في الجنوب مع أبناء بلدهم وعمومتهم في الشمال في القرون الأولى للميلاد وربما قبل ذلك أيضاً .

كما أن دراسة البواعث المنفذة والعدد القليل المستعمل في الألوان في اللوحتين المذكورتين يتشابه مع الفسيفساء في فلسطين وفي القدس بالذات والذي يعود بدوره إلى القرن الأول للميلاد .

وبالنتيجة فلم يكن هذا الأسلوب والذي ينتمي إلى نمط الفسيفساء السجادي بعيداً عن النمط الهلينستي أو الذي يعود للعهد الهلينستي والذي نفذ على سبيل المثال في مدينة ديلوس وفي قبرص[١] .

ومن خلال هذه المطابقة لابد من الإشارة إلى أن هذا النمط المنفذ ما هو إلا جزء من شواهد كثيرة مازالت تنتظر الكشف عنها لتضيف إلى فهرس الفسيفساء السوري شواهد أخرى لهذا النمط الذي ازدهر في المنطقة طيلة العهد الهلينستي المبكر وتطور على أرضها وأصبح مدرسة ونظرية يقتدي بها.

---

(٢) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cypr. Ravenna , Italia 1988 .

الموضوع الثاني :

إلـه النهـر

إن غنى الاكتشافات الأثرية في مدينة أفاميا والمدن الأخرى غير المسكونة أو التي لا يشغل السكان فيها القطاع الأثري مثل تدمر يؤكد النظرية التي تقدمنا بها مسبقاً ومفادها أن وجود الكثافة السكانية في المدن الكبرى وقف حاجزاً حتى الآن عن إكمال وإظهار الكنوز الحقيقية للحضارة السورية بكامل تفاصيلها ومقوماتها لاسيما وأن هذه المدن وحسب المعطيات الأثرية وغير الأثرية الملموسة وغير الملموسة تؤكد أنها بدأت وما زالت وستبقى من أمهات المدن وأعظمها ومنها على سبيل المثال دمشق – حلب – حمص – حماة – اللاذقية – طرطوس – درعا ... وغيرها .

وهذه اللوحة التي نحن بصدد الحديث عنها الآن والتي وجدت في حمامات غالينة قرب مدينة أفاميا وتمثل إله النهر وبالأخص نهر العاصي تعطي (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ١) تأكيداً أن مثل هذه اللوحة وغيرها تم تنفيذها في كافة المدن السورية ليس كتمثيل لإله نهر العاصي فقط وإنما لإله واحد يمثل جميع الأنهار في سوريا دجلة والفرات والعاصي وبردى واليرموك كما يمثل الإله أيزيس[١] أو سيرابيس[٢] إله نهر النيل ، أو إله لكل نهر على حدة.

---

(١) Isis إيزيس (انظر أوزيريس) Osiris وهي الآلهة الأخت وزوجت الإله Osiris أوزيـريس وأم الإله حورس Horus إله الشمس. وهي نموذج الزوجـة الأم المثاليـة. وعرفـت عبادتها في مصر وخارج مصر وخاصة في العالم الإغريقي والروماني ، كما تعتبـر أنها ثروة كبيرة للأسرار والطقوس والتي عرفت باسمها (الإيزياتيك Isiatiques).

(٢) serapis سيرابيس أو Osiris أوزيريس أو زيوس ZEUS في الميثولوجيا الإغريقية هو إله إغريقي– مصري حيث تمركزت عبادته في نهاية القرن الرابع ق. م وقد جمع بين الديانة المصرية والإغريقيـة وكـان يمثل في الوقت نفسـه أوزاريس أو أوزيريس =

ومما يؤكد ذلك ما تم تنفيذه في كنائس قصر ليبيا في منطقة الجبل الأخضر في ليبيا حيث وجدت أربع لوحات من ضمن أربع وخمسين لوحة زينت أرضية واحدة من الكنائس ، منها لوحة خصصت إلى إله يرمز إلى نهر الفرات (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ٣) والثانية ترمز إلى نهر دجلة والثالثة ترمز إلى نهر العاصي والرابعة ترمز إلى نهر بردى[١] . كما نجد أن اللوحة الموجودة في مدينة أفاميا تتقارب في الشكل والمضمون والباعث وحتى التفاصيل الدقيقة مع إله النهر الذي رسم فوق لوحة فسيفسائية في مدينة هبون الملكية (عنابة حالياً) في الجزائر[٢]، (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ٤) وفي مدينة تيمقاد في الجزائر أيضاً[٣]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ٥).

وقد تم الكشف عن هذه اللوحة أثناء الحفريات الأثرية في حمامات غالينة حيث كانت تشكل جزءاً من عدة لوحات تزين أرضيات كامل حجرات وصالات الحمامات ، وقد تم تنفيذ القسم التشخيصي على شكل مربع طول ضلعه ١,٢٠ م × ١,٢٠ م كما جاءت اللوحة بدورها ضمن إطار مزدوج لسجادة بلغت مقاييسها ١,٦٣ م × ١,٦١ م. وبعد الانتهاء من الكشف عنها نقلت اللوحة إلى متحف دمشق الوطني حيث أجريت عليها عمليات الصيانة والترميم ، ثم عرضت في المتحف.

= وزيوس. ويعبر في الوقت نفسه عن السلف. وهو زوج إيزيس Isis ، ويعتبر موته وانبعاثه في الأعماق هو نموذج الإله المنقذ. وقد توحدت عبادته مع إيزيس وانتشرت في العالم الإغريقي والروماني ، إلا أنه في الطقوس الدينية فيأخذ المركز الأول قبل إيزيس.

(١) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١ .

(٢) دحماني (سعيد) : هبون الملكية ، معالم ونصب الجزائر ، الوكالة الوطنية وحماية المعالم والنصب الجزائر التاريخية ١٩٩١. ص ٥٠ .

(٣) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ١٠٧ .

وقد تم إرجاع تاريخ هذه اللوحة إلى الربع الأول من القرن الثالث الميلادي. ويظهر مشهد اللوحة على شكل قاعدة تبرز فوق مرتفع صخري تشغل حيزاً مكانياً يبلغ حوالي ثلاثة أرباع السطح ويجلس عليها شخص عارٍ في القسم العلوي من الجسم والذي يشكل الجذع بينما يلتف حول الساقين والرجلين معطف جميل ، ويمسك في يده أكاليل من الأزهار والأوراد .

وتظهر الصورة الشخصية للإله على شكل شيخ ملتحٍ تكسو رأسه جمة شعر غزيرة تنطلق منها أغصان الأزهار والأعشاب. وهذه الباقة جاءت على شكل إكليل يزين الرأس ، ويرتكز في يده اليمنى على عصا أو قضيب من القصب[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ٢).

ومن المؤكد أنه يرمز إلى نهر العاصي ، كما أنه يرمز إلى الخصب والخضرة مع ارتباطه بالآلهة النهرية والتي تظهر دائماً مزينة بطوق أو إكليل مع قرن الخصب الذي يمسك به فوق ذراعه الأيسر ، وكذلك التاج الذي يغطي رأسه. ويماثل ذلك الإله إيزيس والإله سيرابيس الذي يمثل إله نهر النيل في مصر .

ويحيط به خمسة أطفال عراة أحدهم يمسك القرن الكثيف ، والأخر يقطف الأزهار ، والثالث يقوم في تسريح الإكليل الذي يرمز إلى فواكه الأرض بالإضافة إلى شريطة زخرفية ترمز إلى سنابل القمح. وكل هذه الأمور جاءت على شكل لوحة تحيط في إله النهر .

ولكن وإن جاءت شخصية إله النهر متشابهة في مختلف اللوحات إلا أن الوضعية في الإظهار تختلف كما تختلف الأشكال التي ترافقه أو تحيط به ، فنجد إله النهر في لوحة هبون الملكية جاء على شكل رجل يتشابه مع ما ظهر في لوحة أفاميا بمظهر رجل شيخ ملتحٍ عاري الجذع تكسو رأسه جمة شعر غزيرة تنطلق منها أغصان الأزهار والأعشاب على شكل إكليل يزين الرأس، إلا أنه جاء هنا مضطجعاً على جنبه الأيمن فوق أريكة ويضع يده اليسرى فوق متكأ دائري .

---

(١) Hans Rupprecht .Mosaiken aus einer Therme in Gallineh (Lattakia) In Tartus und Sein Hintterland , Damaskus 200 , p , 54.

وبدلاً من الغلمان الذين يحيطون بإله النهر في لوحة أفاميا تم توظيف الأسماك بدلاً عنهم ، وهذا ما يولد لنا الافتراض أن تمثيل هذا الشيخ كان مزدوجاً كإله للنهر والبحر على السواء لاسيما أننا نجده هنا وقد برز من رأسه من الجهة اليمنى قرن ذو شعبتين والذي يرمز إلى الغوص البحري أو ما يعرف بالقرينة البحرية. كما سنرى ذلك من خلال لوحة تواليت فينوس. وثمة بعض المفارقات الأخرى بين اللوحتين ؛ فبينما نجد اللوحة التشخيصية في أفاميا جاءت ضمن إطار مربع بينما في لوحة هبون جاءت ضمن إطار مضلع تحيط بها أشكال هندسية من مربعات ومثلثات تتخللها جدائل رباعية متشابكة ، بينما في بعض المربعات جاءت خالية من ذلك .

ثم هناك مثال آخر من مدينة تيمقاد حيث ظهرت صورة إله النهر أو الأنهار وسط لوحة أرضيتها بيضاء مستطيلة الشكل بمقاييس ١,٢٠×٠,٩٠م يحيط بها إطار أحمر مزدوج من الداخل مسنن ومن الخارج ذو استقامة وفي وسط الاثنين شريط أبيض. وتأتي صورة الإله على شكل شيخ كبير ملتحٍ بلحية طويلة وكثيفة ويميل على جنبه الأيسر بوضعية الاتكاء بينما يده اليسرى ترتكز على جرة تنساب منها المياه متفرعة في جميع الاتجاهات[١].

ويظهر الشيخ وهو مرتدٍ ثوباً أخضر مائلاً للزرقة يسترسل على قسم من جسمه بحيث يبدأ من كتفه الأيسر ويمشي على ظهره ليهبط ويغطي الفخذين الممتدين نحو الجهة اليمنى وقد وضع الشيخ رجله اليمنى فوق الرجل اليسرى حيث غطتها ، وبذلك لم تعد تظهر سوى الرجل اليمنى. وقد انتصب رأس الشيخ بنظرة ثاقبة نحو الجهة اليسرى في الوقت الذي برزت من رأسه فروع من نبات مائي أخضر ، بينما نشاهد شريطاً أسود امتد تحت اللحية والحاجب والأنف. كما ظهرت عضلات الصدر قوية ومفتولة وكذلك الأمر بالنسبة إلى عضلات العضد الحمراء القوية والمفتولة ، وقد تمَّ تحديد العضلات بخطوط سمراء واضحة.

كما نشاهد الشيخ وقد مد ذراعه الأيمن ليمسك في يده اليمنى أغصاناً وفروعاً من نباتات مختلفة برزت من تحت قدميه ، وفي الوقت نفسه يمسك

(١) Hintterland , Damaskus 2001 pp , 55 – 60.

في إبطه الأيسر باقة من نباتات مزهرة من بينها نبات الجاورس أو السورقو، وفي أسفل الشخص تنهمر المياه على شكل سائل متدفق من الجرة التي يتكئ عليها ، وقد رسم السائل بواسطة شريط أخضر شفاف تتخلله تنقيطات سوداء وبيضاء.

وفي الحقيقة فقد جاء تمثيل الأشكال التزيينية المرافقة للتشخيص في لوحة أفاميا من تيجان وأكاليل وقبعات وسلال وكؤوس وأحواض مملوءة بالأزهار والأوراد بتمثيله بمشهد ذي قدسية إلهيّة كعمل فني مبتكر في سورية ترددت أصداؤه في جميع مناطق الإمبراطورية ، ولم يقتصر هذا المشهد في العمل المرافق لإله النهر وإنما ظهر أيضاً في مرافقة آلهة الأرض والخصب وغيرها .

فبينما نجد الغلمان يرافقون إله النهر وهم محيطون به وكل واحد منهم يقوم في تصرف أو عمل معين مثل قطف الأزهار والإمساك بالقرن الكثيف وجني المحصول أو تسريح وتصفيف الشعر للإله ، فنجد أن هذا الأمر يتشابه في لوحة الفسيفساء في مدينة أنطاكية مع الغلمان الذين يحيطون بآلهة الأرض والخصب جي .

وإن اغتنى وازدهر هذا النموذج لفن الفسيفساء في معالجة مثل هذه المواضيع فهذا شيء منطقي لاسيما وأن الفنانين وجدوا الأرضية المناسبة والإرث الفني المتجذر في الآصالة ، وقد حوت سورية أراضيَ زراعية خصبة وفسيحة تخللتها العديد من الأنهار الضرورية لارتوائها إضافة إلى الكم الهائل من الينابيع الطبيعية الموزعة على كامل الأراضي الداخلية والخارجية ، السهلية والجبلية مما جعلها بلداً متبايناً في طبيعته السمحة والممتعة والخلابة التي هيأت لسكانها بناء حضارة عريقة .

ومن هذا المنطلق لاحظ الحكماء والفلاسفة والفنانون لما لهذه الأرض من دور هام في أغناء السكان ، وزاد في ذلك الأنهار أيضا ، تلك الأنهار التي تروي المساحات الهائلة من الأحواض الطبيعية التي تحتضنها أو تتخللها هذه الأنهار مثل سهل الغاب والبقاع والجزيرة السورية وحوض بردى ومرج ابن عامر وحوض وسهل حوران وغيرها ، ولهذا فكان من الواجب إفراد

آلهة لهذه الموارد ، ولذلك نرى أن هذا التمثيل جاء ليشمل معظم المناطق والمدن ومنها كما ذكرنا في أفاميا وأنطاكيا ثم ظهر أيضاً في الجزيرة السورية .

فكما ظهر صورة إله نهر العاصي في أفاميا ، ظهر كذلك إله نهر العاصي في مسعودة ، حيث ظهر هذا الإله هنا ضمن أسلوب فني خاص توافق مع الطبيعة الجغرافية للمنطقة التي تختلف نوعاً ما عن طبيعة الغاب ومدن العاصي ، ولهذا ظهرت شخصيته وقد بدت عليها الصلابة والصرامة والقسوة بأسلوب بسيط يفتقر إلى الغنى في الزخرفة ، إلا أنه ظهر مكللاً بالقصب ومستنداً على قرن ماسكاً في يده بغصن أو مجدافه وتحيط به شخصيتان مؤنثتان تعبيريتان كان القصد منهما أن تمثل كل واحدة نهراً من أنهار دجلة أو الفرات ، أو الأنهار الفرعية ، أو بالمقابل كتعبير رمزي لمنطقتين جغرافيتين يرويهما نهر الفرات وهما سورية والعراق .

وثمة أسلوب جديد استعمل في اكتساء رأس كل واحدة من المرافقات ؛ فبدلاً من إظهار الرؤوس متوجة بتسريحات رأسية على شكل أكاليل أو تيجان صغيرة فقد تم تبديل ذلك بمظهر جاء فوق رأس كل واحدة منهما على شكل قبعة نسائية تشبه غطاء عربة الخيل القابل للفتح والطي (كالاتوس). كما تم إبراز المظهر العام بأسلوب تعظيمي جميل كتعبير على الدور الهام لنهر الفرات في إخصاب وإنعاش المنطقة .

كما جاء تمثيل نهر الفرات كما ذكرنا سابقاً في إحدى لوحات الفسيفساء في كنائس قصر ليبيا وبشكل خاص في الكنيسة الغربية والتي تعرف باسم كنيسة الإمبراطورة تيودورا والإمبراطور جستنيان. وهنا ظهرت شخصية الإله الذي يمثل نهر الفرات على شكل شاب في عصر النضوج تم التعرف على شخصيته من خلال كتابة اسمه الذي رسم فوق رأسه من الجهة اليمنى ، وجاء التشخيص هنا بمظهر رجل شاب يجلس على جرة تتدفق منها المياه وهو عاري الجسم باستثناء وشاح يلتف فوق كتفه الأيسر ثم ينسدل ليلتف فوق القسم العلوي من فخذه الأيمن والقسم الأخر يلتف حول ذراعه الأيمن ليسقط على الأرض .

ومن الأمور الفنية التي ظهرت في هذه اللوحة نظرة الفتوه والسماحة والبهاء التي بدت على وجه الإله والشعر الكثيف الذي صف بطريقة جميلة وهو ينسدل فوق الكتف ، وكتعبير عن فتوة الشخصية إظهار فوهة السرة محاطة بدائرة ، وقلما يظهر مثل هذا التعبير لهذه الشخصيات .

ونرى الرجل وهو يمسك بيده اليسرى فوهة قربة يحتضنها في إبطه الأيسر يريد أن يملأها بالمياه المتدفقة من الجرة بينما يمسك في يده اليمنى غصناً من نبات مزهر ، وعند مقدمة قدمه اليسرى تنبثق نبتة مزهرة يكللها تويج منفتح. وجاءت اللوحة التشخيصية ضمن إطار مزدوج بلون أحمر أجري من الداخل وأزرق غامق من الخارج وفي الوسط شريط زهري اللون. وقد تم إخراج المشهد بألوان انسجمت مع الموضوع وهو الأزرق الذي أخذ لون المياه والأحمر الذي أخذ لون التربة وكذلك لون جسم الشخص البرونزي؛ بالإضافة إلى غصينات النباتات المرافقة وجرة المياه فجميعها جاءت بلوحة تعبيرية جميلة.

وثمة لوحات متعددة إلا أنها للأسف لم تكن مكتملة بسبب تعرضها للتلف والضياع والإهمال تم ترميم بعضها وعرضها في العديد من المتاحف ، ومنها ما عرض في متحف طرطوس حيث يظهر من خلالها الأساليب المتبعة من قبل الفنانين في إظهار التفاصيل الدقيقة من جسم الشخصية المعروضة مثل عضلات الجسم القوية والصلبة وعضلات وقسمات الوجه والأقسام المضيئة والمعتمة من الجسم. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ٢).

وكل ذلك أعطى نموذجاً حقيقياً للعمل السوري المبدع خاصة في إظهار الوجه بشكل كامل مع إبراز العيون بنظرة صارمة وثاقبة إما بشكل مواجه أو منحرف ، والهيئة الوقورة والجسيمة والرزينة للشخصية المعروضة. وكل هذه النماذج عثر عليها العلماء في العديد من المناطق الأثرية ومنها لوحة فسيفساء الرستن تؤكد على مدى تأثير الفن السوري وبخاصة فيما يتعلق في فن الفسيفساء وبشكل خاص إله النهر. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني – صورة رقم ٦) .

الموضوع الثالث :

لوحة تواليت أو تزيين وتبرج فينوس[1]

وكما رأينا في اللوحة السابقة ومن خلال ما تمت مقارنته مع لوحات أخرى مدى غنى فن الفسيفساء السوري وبلاغته في التعبير وتفوقه عما يناظره ، ننتقل الآن إلى نموذج آخر أكثر غنىً وتعبيراً من اللوحة السابقة والمتمثل في لوحة تزين وتبرج الإلهة فينوس والتي نُفذت في أحد منازل مدينة شهبا ومعروضة الآن في المتحف الوطني في السويداء بمقاييس : ٣,٢٤ م × ٣,٢٣ م واللوحة التشخيصية ٢,٦٨ م × ٢,٦٨ م. والتي تعود في تاريخها إلى منتصف القرن الثالث. وبالطبع فإن تاريخ اللوحة يعود إلى منتصف القرن الثالث ، وهو تاريخ بناء المدينة في الفترة التي حكم فيها الإمبراطور بين أعوام ٢٤٤ م– ٢٤٩ م [2].

---

(١) الإلهة Venus فينوس في الميثولوجيا الرومانية تماثل الإلهة Aphrodite أفروديت في الميثولوجيا اليونانية ، وهي واحدة من الآلهة الاثنى عشر الأولمبية الكبرى ؛ وقد اعتبرت إلهة الحب والجمال والنسل وإخصاب النبات والحيوان ، وتحرك الحب والجمال في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج .

وكانت تظهر في كثيرٍ من الأحيان على المسكوكات ومعها حصان البحر أو الدلفين. كما كانت تسك عَلى العملات عارية أو نصف عارية أو بلباس كامل ورأسها مكسي بتاج. وفي بعض الأحيان يصحبها أبنها الإله إيرس Eras أو إيروس Eros إله الحب أيضاً والذي يلقي السهام في قلوب المحبين (انظر لحقاً) .

(٢) مقداد (خليل) : حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦. ص ٦٢ – ٧٦ .

ففي الوقت الذي بدأ فيه المجتمع يتخلى عن المفاهيم الوثنية القديمة ورفضها والإقلاع عن ممارستها وبخاصة في سورية مهد الديانة المسيحية والأديان السماوية وأخذ عدد معتنقي الديانة النصرانية يتزايد على حساب الديانات والمعتقدات الوثنية وبدأت الإمبراطورية الرومانية تودع هذه المفاهيم بقرارات رسمية منذ النصف الثاني من القرن الثالث نجد الإمبراطور فيليب العربي ٢٤٤م – ٢٤٩ م يعيد هذه التقاليد إلى المنطقة التي نشأ بها وفي مسقط رأسه بالذات حيث بنى مدينة بمخطط وتنظيم جديد وحسب المخطط الذي يطلق عليه البعض تسمية المخطط الروماني للمدينة السورية ومنه تلك المدينة التي سميت باسم الإمبراطور فيليبوبولس[١] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ١).

وقد كانت رغبة الإمبراطور فيليب العربي أن يجعل من هذه المدينة أنموذجاً رائعاً كما هو حال مدينة الإمبراطور سبتيموس سيفريوس لبدا الكبرى في ليبيا التي ضاهى بها مدينة روما العاصمة أو مدينة الإمبراطور هادريان فيلا أدريانا في إيطالية التي أصبحت نموذجاً يحتذى به في العمارة الرومانية .

وقد اكتسبت الأبنية في مدينة فيليبوبولس أبهىَ حلية لها في التزيين المنطلق من التقليد المحلي ، ومن بين الفنون التي برزت ونفذت فن النحت والفسيفساء ، وخير النماذج الفسيفسائية التي جاءت من هذه المدينة والتي تعود إلى هذه الفترة تلك التي زينت حجرات المنزل الذي اقترن باسم الإمبراطور والذي نفذت به أجمل اللوحات الفسيفسائية ليس على الصعيد المحلي أو السوري فحسب وإنما على مستوى الإمبراطورية كاملةً. وجاءت هذه اللوحة والتي عرفت بلوحة تواليت أو تزين وتبرج فينوس خير مثال على ذلك .

وجاءت اللوحة على شكل سجادة مربعة تغطي كامل أرضية الحجرة البالغة مقاييسها ٣,٢٤ م × ٣,٢٣ م ، أما اللوحة التشخيصية فقد جاءت هي بدورها على شكل مربع أيضاً بطول ضلع ٢,٦٨ م × ٢,٦٨ م .

---

(١) WILL , Ernest. Une nouvelle mosaique de Chahba dans AAS III 1953 , pp. 27 - 48 .

إن دراسة هذه اللوحة تنقلنا من أسلوبٍ ومنهجٍ فني يختلف كلياً عن السابق ؛ من منهج الفسيفساء السجادي البسيط إلى منهج ممتلئ بالحيوية والنشاط والمواضيع المثيرة ، من منهجٍ خالٍ من البواعث إلى منهج ترجع بواعثه إلى الميثولوجيا الإغريقية والرومانية ، ولم يقتصر الأمر فيها هنا على موضوعٍ ذي باعثٍ وثنيٍ فقط وإنما إلى منهج تم استعماله في وقت لم تعد مقبولةً فيه مثل هذه المواضيع. وقد جاء وصف اللوحة من قبل جانين بالتي المختصة بالفسيفساء السورية على الشكل التالي[1] :

« تجلس فينوس فوق أريكة سميكة من الحرير وخلفها ساتر على شكل فرضة مثلمة وعريضة باللون الأصفر والأزرق ، وفي العمق توجد صدفة أو قوقعة تظهر بشكل زخرفي مزين من ربع دائرة يمسكها ملاكان بحريان طائران من طرف وآخر. بينما فينوس تدير رأسها يساراً وتمسك في يدها اليمنى خصلة من شعرها الأسود والغزير والذي تم تسريحه مسبقاً ، وفي اليد اليسرى مرآة ذات مقبض تعكس صورتها المعكوسة ». (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ١).

كما تظهر فينوس عارية كلياً باستثناء الفخذ الأيمن المحضون في رداء شفاف بمظهر شرقي ، كما رسم الفنان فينوس نفسها ونسجها بمظهرٍ شرقي كامل موشومة بين العينين ومحاطة بهالة بهية ومزينة بالمجوهرات المكونة من : إكليل – طوق – أساور أيدي – خلاخيل أذرع وأقدام وشريطة زخرفية توشحت بها الإلهة على شكل قلادة فوق العنق وفوقها ملاكان محلقان يمسكان برداء منفوخ في الهواء. وفي الوقت نفسه تسبح محيطةً بأرجلها أسماك الدلفين فوق عمق رملي من رمال البحر .

وجاءت اللوحة بشكل مبتكر وجميل بوساطة سلسلة منسقة وغنية جداً في تدرج الألوان بأسلوب بديع في التنسيق بين اللون الأسمر القاتم والوردي مع الزرقة الشفافة واللون الوردي الفاتح مع لؤلؤيات منفذة بدون نتوءات ظهرت باللون الأسود المنفذ فوق اللون الأبيض جاء على شكل إطار للمشهد. وظهرت أيضاً شخصيات على شكل بحارة وهم خدم فينوس أحدهم شاب

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 16-20.

وغير ملتحٍ ، والآخر ملتحٍ مع إشارة القرينة البحرية. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ٣).

ولم تكن لوحة شهبا هي الوحيدة التي ظهرت بها فينوس وإنما تكرر ذلك في العديد من اللوحات ، إلا أننا نشاهد أن الأشكال والمناهج والبواعث التي ظهرت بها هذه الشخصية ومواقع تنفيذها تظهر في شمال افريقية أكثر من غيرها من مناطق حوض البحر الأبيض المتوسط وإن كانت منطقة سورية أكثر نموذجية كما سنرى .

ومن الملفت للنظر أن فينوس كانت تعرض ضمن صيغ ومفاهيم تربطها بعالم البحر أكثر مما تربطها بعالم البر وهذا ما نشاهده في لوحة مدينة شرشل الساحلية في الجزائر والقريبة من الحدود المغربية ، وكانت تتبع ولاية موريتانيا حسب التقسيم الإمبراطوري لمناطق وأراضي الإمبراطورية[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ٤).

وقد فرشت اللوحة فوق أرضية صالة مجاورة إلى صالة أخرى فرشت أرضيتها بلوحة الإلهة تيتيس إلهة البحر. كما جاءت اللوحة مكملة إلى التبليط السابق على شكل إخراج متقن. وفي هذه اللوحة تظهر فينوس وهي جالسة بشكل المواجهة وبنظرة أمامية ثاقبة داخل صدفة عالية فوق أرضية تمثل ظهور بطات مكسية بالريش وتفرش أرجلها يميناً ويساراً ، وقد فرشت الصدفة خلف فينوس بوساطة شخصين كل واحدٍ منهما يمثل قنطورس برزت من رأسه قرون مزدوجة كرمز للقرينة البحرية .

وفي أسفل اللوحة ومن كل جهة اليمنى واليسرى ظهرت إلهة من الآهات الينبوع Nymphet نمفة[2] وهي تمتطي حيواناً بحرياً الأول على شكل

---

(١) BENSEDDIK, N. FERDI, S. LEVEAU, PH. CHERCHEL. ALGER, 1983 p 48.

(٢) Nymphe نمفة : وهي حورية والهة ثانوية من الآهات أو حوريات البحر أو الطبيعة أحياناً. وقد مثلتها الميثولوجيا اليونانية الرومانية على شكل فتاة عذراء أو واحدة من العذارى الفاتنات اللواتي يقمن في الجبال والغابات والمروج ومواقع المياه. وقد بنيت على شرفها المعابد القريبة أو المشرفة على المياه. ولذلك أصبحت سبل المياه تعرف في العالم اليوناني والروماني باسمها.

لبوة والثاني على شكل عنقاء ، وبرزت في الوسط شخصية عاشق مجنح على شكل ملاك يطير فوق ظهر سمكة وهو يمسك في لجام القنطورس[١] .

وقد جاء المشهد بشكل عام وسط أمواج بحرية متلاطمة تخرج منها الأسماك وخاصة سمك الدولفين. كما جاءت معالجة المشهد بوساطة مكعبات فسيفسائية صغيرة المقياس ومتعددة الألوان التي تنسجم مع المشهد أبرزها اللون الأبيض. والأخضر والأصفر مع لطخات زرقاوية بسيطة.

وهذا ما نشاهده في لوحة سرين القريبة من مدينة حلب والتي جاء تنفيذها في القرن الثالث أيضاً حيث عرض الفنان صورة فينوس وهي تولد من قلب الصدفة التي يحملها قنطورسان بحريان ، بينما الملائكة الصغار يحيطون بها من كل جانب وفي الأسفل سمك الدلفين يحيط بالوليد من الجهة اليمنى واليسرى. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ٢).

ثمة لوحة أخرى مناظرة إلى لوحة فيليبوبولس في المضمون والباعث إلا أنها تختلف عنها في الشكل والإخراج. وقد وجدت هذه اللوحة في مدينة تيمقاد في المنطقة الداخلية من الجزائر وكانت تتبع إلى ولاية تبسة وضمن منطقة جبال الأوراس وعلى السفح الشمالي منه والذي يقع هو بدوره إلى شمال سلسلة جبال الأطلسي الصحراوية[٢]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ٦).

وجاءت اللوحة كتزيين وتبليط أرضية إحدى صالات مبنى هام بالمدينة حيث نفذت وسط إطار تزينه أغصانٌ خضراء من شجر ذي أوراق متشعبة أو شاعوبية الشكل وشريط زخرفي وخطوط أخرى مختلفة الألوان. كما ظهرت اللوحة فوق أرضية ناصعة البياض ظهرت فيها فينوس عارية الجسم باستثناء فخذها الأيسر ، وهي تجلس فوق مؤخرة حيوان القنطورس البحري، والذي ظهر كبير الحجم وضخم المظهر، أما القسم العلوي من جسمه والذي

---

(١) القنطورس أو السنتور : وهو كائن خرافي يظهر على شكل نصفه بصورة إنسان ونصفه الآخر بصورة فرس. ولعبت هذه الشخصية أدواراً كبيرةً في قصص الميثولوجيا القديمة وخاصة بمرافقة الإلهة فينوس .

(٢) تغليشية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ٩٣ .

يشكل الجذع فقد ظهر على شكل رجل عملاق مفتول العضلات وخاصة عضلات الصدر والذراعين ، أما الرأس فقد اكتسى بلحية كثيفة وطويلة ويعلوه تاجُ إكليلي مقوس على شكل أزهار مجدولة ، وظهر وجهه بوضوح وبنظرة ثاقبة وعينين براقتين .

وقد جلست فينوس على مؤخرته وقد فرش تحتها رداء قماشي يسترسل حتى الأرض بلون أحمر غطى فخذها الأيمن قسم منه ثم تدلى إلى الأمام والخلف ، ومن الجهة اليسرى من فينوس ظهر قنطورس بحري أخر بجسم مفتول وقوي وممشوق وذو عضلات قوية وصلبة ورأس منتصب تعلوه قرون مزدوجة كرمز للقرينة البحرية ، وقد ظهر وجهه على شكل شاب يافع ذي قسمات جميلة ومنمنمة وعيون براقة ينظر بهما إلى فينوس بنظرة الحذر والخوف على الإلهة من أخطار الحيتان البحرية التي تسبح حولها .

كما ظهرت فينوس وهي تمسك بيدها اليمنى وهي تلف ذراعها فوق رأس القنطورس الكبير الذي تعتليه إكليلاً من الزهور وتضعه فوق رأسه ، بينما تمسك في يدها اليسرى إزاراً وردياً من الجهة اليسرى بينما يمسك القنطورس الكبير بالرداء من الجهة اليمنى في يده اليمنى أيضاً. وتحت هذا الرداء تنتصب فينوس برأس شامخ وسط هالة دائرية جميلة .

وجاء تنفيذ المشهد الجميل والعجيب بشكل عام وسط وفوق سطح مائي أشير إليه بخطوط أفقية خضراء ، كما تخلل المنظر سمك الدلفين حيث ظهر واحد منها وهو يسبح تحت قوائم القنطورس الكبير بالإضافة إلى أسماك أخرى مختلفة تحيط بالمشهد .

ويبقى أن نعرض هنا اللوحة الثالثة والأخيرة والتي تعتبر الأقرب إلى لوحة مدينة فيليبوبولس من حيث الباعث والمضمون والإخراج رغم وجود العديد من الفوارق التفصيلية. وجاءت هذه اللوحة من إحدى صالات حمامات مدينة جميلة في المنطقة الجبلية الداخلية من المنطقة الشرقية من الجزائر وغير البعيدة عن مدينة تيمقاد. حيث جاءت ضمن سلسلة لوحات فسيفسائية غطت أرضيات الصالات والأروقة والأحواض ، ومن هذه اللوحات لوحة تواليت أو تزيين وتبرج فينوس[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث – صورة رقم ٥).

---

(١) FEVRIER , Paul - Albbert , DJEMILA. ALGER 1991. p 31.

وقد جاء تنفيذ هذا التشخيص التصويري ضمن مشهد ملفت للنظر تتخلله كائنات حية تنتمي إلى عالم البحر بأشكال حقيقية أو خرافية تمثل الأسماك والقواقع والحلزونيات والإشنيات وغيرها. وحتى لا نطيل الشرح في التفاصيل نتناول مباشرةً اللوحة التشخيصية .

فقد ظهرت فينوس بمظهر الفتوة والشباب وهي تجلس وسط صدفة وهي عارية الجسم باستثناء فخذها الأيمن يزين عنقها طوقان مزدوجان من الحلي أحدهما يلتف حول الرقبة والآخر ينسدل على الصدر ليقترب من السرة. ورأسها منتصب وممشوق يكسوه شعر كثيف صف بانتظام وقص على شكل قبعة خالية من الجدائل المسترسلة على الأكتاف كما ظهرت به في لوحة مدينة شرشل. كما ظهر في اللوحة ثلاث شخصيات من خدمها ، اثنان يمسك كل واحدٍ منهما في طرف من أطراف الصدفة بينما الثالث والذي ظهر قصير القامة فقد مسك بيده اليمنى مرآة تعكس صورة أفروديت .

ويعلو المشهد التشخيصي إطار مجدول بجدلات متداخلة أخذت فيه الجدلات ألوان اللوحة نفسها ، وفي داخله أيضاً إطار على شكل شريط خالٍ من الزخرفة يحيط بمرآة خالية من أي شكل يذكر. وبشكل عام جاء المشهد وكأن فينوس في صالة تزيين جميلة وبديعة يحيط بها عالم بحري غني بالأشكال والمظاهر الأسطورية .

ومن خلال هذا العرض الموجز لبعض المشاهد أو لمشاهد أخرى كثيرة نجد أن موضوع اللوحات التي ذكرت ينحصر في صيغة ومفهوم تبرج وزينة فينوس أو انتصاراتها ، وكان التركيز على فينوس المتعلقة في عالم البحار أو المرتبطة بالبحر .

ومن خلال الشخصيات والوجوه أو الأشكال التي رافقت فينوس نجد دائماً الوجوه المتناظرة للخدم أو الخادمات ومنها أشكال القنطورس المتباينة والبحارين سواءً الذين كانوا يظهرون بمظهر الشباب أو الشيخوخة أو الملتحين أو ذوي الوجوه غير الملتحية ، وكل ذلك يقدم لنا عرضاً فسيفسائياً متنوعاً نجد دائماً من خلاله تفوق الإبداع لدى الفنانين السوريين .

ونلاحظ ذلك على سبيل المثال في معالجة الأقسام الداخلية والخارجية من الأجسام الظاهر منها والمخفي ، للشخصية الرئيسة أم للمرافقين والملحقين

من عبيد وخدم ومستخدمين ، كما يظهر ذلك أيضاً من خلال المواد والأساليب المستعملة في الزينة والتزيين مثل الحلي والمجوهرات من أكاليل وأساور وخلاخيل وأطواق وتيجان ومرايا وأردية ومظلات واقية أو الأشكال النباتية والهندسية. كما ظهر الإبداع في تحديد هوية الشخص من خلال القرائن مثل القرون التي تدل على القرينة البحرية .

كما تبدو المقارنة والمشابهة واضحة أيضاً بين لوحة فينوس في مدينة فيليبوبولس ومدينة بيلا رجيا في المنطقة الشمالية الغربية من تونس والتي تقع في محيط منطقة غنية بالمدن والمواقع الأثرية ومنها مدينة شمتو ودوقا ، تلك المنطقة التي يزيد في غناها وازدهارها النهر العظيم الذي يجري في وسطها ومقلع الرخام الممتاز الذي كان لا يصدر إلا بأمر من الإمبراطور ، حيث كان التصدير يخص المدن الهامة والأبنية العريقة في الإمبراطورية ، ومن مدينة بيلا رجيا التي تتوسط هذه المنطقة والمدن ظهرت شخصية فينوس من خلال لوحة بديعة تزين إحدى صالات الأبنية الهامة[1].

وقد صورت فينوس في هذه اللوحة وهي في وضعية الجلوس مع انحراف نحو الجهة اليسرى كما جاء عرضها في لوحة مدينة شهبا ، كما ظهرت عارية باستثناء الفخذ الأيسر بينما جاء الفخذ الأيمن مكشوفاً ، وقد جاء رأسها بشكل جبهوي مكلل بتاج ومحاط بهالة فخمة ، كما جاءت جمة الشعر التي تكسو الرأس منظمة بتوزيع مقسم بشكل متساوٍ ومنتظم على شكل ضفائر يظهر قسم منها فوق الجبين والجبهة ، بينما ينتثر بحرية وطلاقة من الخلف وينسدل بحرية أيضاً فوق الأكتاف وهي بذلك تتشابه في تسريحتها مع فينوس شهبا ، وتظهر أيضاً متبرجة بالمجوهرات نفسها التي تبرجت بها في مشهد شهبا ، كما جاء التشابه في مظهر العاشقين أو الملاكين اللذين يحملان الأردية .

وبشكل عام بدت عمليات التشابه بشكل واضح بين جميع الوجوه التي ظهرت بها فينوس حيث ظهرت الرؤوس بحركات متشابهة ، وكذلك النظرات المباشرة وخطوط الرقبة والعنق ، والإيماءات وحركات الأذرع ومظهر السيقان والأرجل بحيث جاءت إحداها فوق الأخرى، وإحداها مطوية والأخرى ممدودة ، والأفخاذ أحدها مكسي والآخر مكشوف ، والأجسام جميعها عارية

(١) النيفر (المنجي) : الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء. تونس ١٩٦٩ .

وغنية بالمجوهرات ، وكل ذلك جاء من خلال حس مرهف وشفاف وناعم وشفافية عالية أظهر جسم الإلهة بشكل رشيق ومطاط يتناسب مع الرأس والوجه، مكسياً بالطراوة والليونة والرشاقة والنظرة التعبيرية الحادة والقوية ، ناهيك عن الأردية القماشية والصوفية الناعمة.

وخلاصة القول فقد بدت فينوس مدينة فيليبوبولس واحدة من حوريات البحر الحقيقية والتي روتها الأساطير من خلال الميثولوجيا الإغريقية والرومانية أنها أنثى بنات إله البحر التي تتوسط الموكب البحري الجليل والمهيب إضافةً إلى كونها إلهة الحب والجمال التي ولدت من زبد البحر ومن هنا جاء اسمها في اليونانية أفروديت والتي تعني زبد البحر والتي ظهرت أيضاً في لوحة مدينة لامبيس القريبة من مدينة تيمقاد بمسافة ٢٠ كم والتي كانت مركز مقر الفرقة الثالثة للجيش الإمبراطوري الروماني والتي نفذها الفنان المشهور على مستوى الإمبراطورية اسباسيون(١).

ومن هنا نجد البرهان بأن العمل الفني المنفذ في مدينة الإمبراطور فيليب العربي جاء تنفيذه من قبل ورش عمل عمال وفنانين ذوي كفاءة عالية تم فهمها وإدراكها وتصورها من هذه اللوحة والعديد من اللوحات المعاصرة لها والمنفذة في المدينة نفسها أو المكان نفسه والتي جاءت معبرة عن فن الفسيفساء الكلاسيكي التقليدي أحسن تعبير وكما أن المقارنة بينها وبين لوحة الفنان اسباسيون في مدينة لامبيس جاءت خير دليلٍ وشاهدٍ وبرهان يظهر قدرة وبراعة ومهارة الفنانين السوريين ، وكذلك مدى تطور عملية تذوق الفن عند السوريين.

---

(١) LASSUS, J. Vénuse marine dans la mosaïques greco - romaine (Paris , 1965) , pp. 175 - 190 .

الموضوع الرابع :

أرتميس في الحمام[1]

إبداعٌ فسيفسائيّ آخر من إبداعات الفنانين السوريين تمثل هذه المرة في صورة الإلهة أرتميس ابنة الإله زيوس وهي تستحم في الطبيعة برفقة وصيفتها وكلبها وإذ بالصياد المشاغب أكتيوم[2] يفاجئها بالاقتراب منها محاولاً مداهمتها أو الاقتراب منها لأمر آخر .

وقد رسمت ونسجت اللوحة إلى جانب اللوحات السابقة لتزيين إحدى حجرات منزل الإمبراطور فيليب العربي في مدينته فيليبوبولس على شكل سجادة مربعة بطول ضلع ٤,٣٠ × ٤,٣٠ م ، بينما اللوحة التشخيصية التي

---

(١) الإلهة Artemis أرتميس في الميثولوجيا الإغريقية تماثل الإلهة Diane ديان في الميثولوجيا الرومانية ، وهي ابنة الإله زيوس وشقيقة الإله أبوللو التوأم وتحظى بمرتبة رفيعة بين الآلهة وخاصة آلهة الأولمبس. وهي ربة الصيد العذراء التي تتجول في الغابات والسهول والتلال تحصي وتعد الحيوانات وترعى الصيادين وتقوم على تنمية النباتات وإخصاب الحيوان. وهي ربة الأطفال والعذارى وتحتل بين الإناث المكان الذي يحتله الإله أبوللو بين الذكور. كما تعتبر أيضاً إلهة القمر وحامية الشباب. وقد ظهرت على المسكوكات بأشكال مختلفة ومتعددة حيث مثلت الصيادين كصيادة بالسهم والقوس ، وتجري ، وتقتل الغزلان ، وكانت تصور وهي راكبة على عجل وتمسك قناعاً فوق رأسها. وقد صورت بنفس أشكالها التي ظهرت في مدينة Ephuise إيفويس.

(١) Acteon أكتيون في الميثولوجيا الإغريقية هو الصياد الذي فاجئ أرتميس في الحمام، لذلك غضبت منه الآلهة وعاقبته عقاباً شديداً ، وحكمت عليه بالموت بواسطة افتراسه من قبل كلاب الإلهة أرتميس.

تتوسط السجادة وفي داخلها من المركز صورة ارتميس فجاءت أيضاً على شكل مربع طول ضلعه ١,٥٥ × ١,٥٥ م[1] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ١) .

وبالطبع فإن تاريخ اللوحة يعود إلى منتصف القرن الثالث ،.وهو تاريخ بناء المدينة من قبل الإمبراطور فيليب العربي في الفترة التي حكم فيها بين أعوام ٢٤٤ م – ٢٤٩ م .

إذاً الموضوع يتكون من مشهد ذي باعث كلاسيكي يعود في مرجعيته إلى الميثولوجيا الإغريقية والرومانية وليس لمعتقد أو باعث ينتمي إلى عقيدة شرقية أو سورية. وحتى تسهل عملية الدراسة يمكن تقسيم الأمر وحسب ما هو معروض إلى ثلاثة مواضيع :

١– صورة أرتميس ومرافقيها وهو موضوع الحدث الذي تعرضت له .

٢– الإطار المحيط باللوحة والأشكال التي رسمت بداخله بقصد الزينة وتفعيل الحدث .

٣– التفاصيل الفنية العامة والدقيقة مع بعض المقارنات .

وضع الفنان أرتميس في وسط اللوحة التشخيصية من الأسفل بحيث جاء رأسها في المركز بينما احتل القسم الأيمن حورية الينبوع نمفة على شكل امرأة شابة وهي تجلس على صخرة من الأعلى وحيوان اللبونة إلى جانبها الأيسر وهي تنظر إلى أكتيوم بنظرة استغراب بجسمها العاري ماعدا الرجل اليمنى التي يلتف من حولها رداء خمري كما ظهرت امرأة شابة متبرجة بالمجوهرات. أما القسم الأيسر فقد احتلته حورية ينبوع نمفة ثانية بمظهر امرأة شابة عارية الجسم في قسمه العلوي ومزينة بالمجوهرات وتنظر إلى المشهد بنظرة استخفاف وعدم اكتراث مستندةً في ذراعها الأيسر على جرة تتدفق منها المياه كرمز إلى النبع الذي تستحم منه أرتميس.

وقد تمت معرفة حوريات الينابيع النمفة من خلال الكتابة المنقوشة في أسفل الحورية اليسرى وفوق الحورية اليمنى ، ، كما تم التعرف على أرتميس من خلال الكتابة المنقوشة فوق رأسها. وقد جاءت وضعية أرتميس على شكل

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 20-23.

القرفصاء ، وهي عكس الوضعية التي رسمت بها ارمافروديت (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٣ – ٤) وديان في لوحات فسيفساء مدينة تيمقاد[١] حيث كانت كل واحدة منهما تظهر بحالة الوقوف والجسم منتصب كلياً في الأولى وجزئياً بعكف الرجل اليمنى في الثانية ، وهذا يعني أن أرتميس أخذت وضعية القرفصاء بعد أن فاجأها أكتيون لتغطي عورتها باليد اليسرى ، بينما تدافع عن نفسها في اليد اليمنى ، وقد ارتكزت على الأرض بوساطة ركبتها اليمنى. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٢) .

ثم نجد أرتميس مقرفصة في وسط النبع أو في مجرى مياه النبع الشفافة والصافية والمتدفقة من فوق الصخور المرتفعة ؛ وهنا نستبق الموضوع لبيان كيفية إبراز هذه التفاصيل من قبل الفنان بحيث ظهرت المياه من خلال استعمال الترصيعات الفسيفسائية ذات اللون الأزرق الشفاف أو الرمادي المزرق ، بينما نجد الصخور وقد رسمت تحت أقدام أرتميس ومن حولها باللون الأحمر الأرجواني وتنفصل عن بعضها بشقوق كبيرة كمسالك لجريان المياه في جميع الاتجاهات .

وبالطبع فهذه الوضعية التي بدت بها أرتميس في حالة القرفصاء مستندة في قرفصتها على الفخذ الأيسر بينما القدم اليمنى على الأرض كتأكيد على التمركز الجيد في حالة القرفصة والتي تتطلب توفر ثلاثة مرتكزات من أجل أن تسمح للقسم العلوي حرية الحركة فوق قاعدة ثابتة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٢) .

وبالطبع فكونها في وضعية الاستحمام فهذا يتطلب منها أن تكون عارية كلياً ولم يبق فوق جسمها سوى الحلي والمجوهرات التي تتزين بها بحيث بدت مفرطة في الزينة التي وضعت فوق كامل الأجزاء المخصصة والتي تضعها أي فتاة مترفة في الثراء من أقراط الأذان إلى القلائد الكبيرة والعريضة وأساور اليدين وخلاخيل الأقدام والأذرع وكما يزدان رأسها بإكليل غني بالمجوهرات أيضاً ويعلوه تاج مرتفع على شكل حصن ، بينما يحيط

---

(١) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢، ص ٩٩ – ١٠٣ – ١٠٥ .

بالرأس من الخلف هالة زرقاوية مستديرة ، بينما ظهر شعرها الأسمر الكثيف مسرحاً ومنظماً على شكل ضفائر معقودة بشكل مرتفع ومخفية تحت الإكليل والتاج ولم يبرز منها إلا القليل وهو القسم المنسدل بطلاقة للخلف .

وبهذه الحالة لم يظهر من المشهد العام من جسم المعبودة سوى ثلاثة أرباعه بحيث مثل الفنان هذا المنظر بعرض جانبي انحرفت أرتميس بجسمها قليلاً إلى الجهة اليمنى ، بينما رأسها وبالأخص الوجه فقد ظهر بشكل المواجهة وقد بدت عليه الشفافية والنعومة والقسمات الرقيقة والعينان الثاقبتان والتي بدت شديدة التضليل تنظر فيهما بنظرة ترقب وحذر نحو السماء لذلك جاءتا بوضعية الانفتاح المتسع بادياً عليها تعبير السخط والامتعاض .

وبما أن المشهد هو مشهد المفاجأة والدفاع عن النفس لذلك اقتضى من أرتميس أن تقوم مباشرةً وللوهلة الأولى في ستر عورتها في اليد اليسرى باحتشام ، بينما رفعت يدها اليمنى في وجه المهاجم ، وربما أنها رشقت وجهه برشقات من الماء لخلو المكان من أي أداة كوسيلة للدفاع أو الهجوم .

ونجد نفس الموضوع وهو مفاجأة حسناء تمثل دور أرتميس وهي تستحم في الطبيعة من قبل شاب يمثل دور أكتيوم وقد برز ذلك أيضاً في لوحة رسم جداري (فريسكو) وجدت في أحد القصور في مدينة بومبي في إيطاليا. وقد جاءت اللوحة على شكل مرآة فوق الجدار وهي تصور تفاصيل المشهد وكيفية محاولة الشاب الوصول إلى المستحمة ، إلا أن الكلاب التي تحرسها انقضت عليه وبدأت تنهش في لحم أفخاذه بينما حاول الشاب ضربها والدفاع عن نفسه بوساطة هراوة طويلة مدببة الرأس يمسكها في يده اليمنى بينما يمسك في يده اليسرى رأس أحد الكلاب المهاجمة وهو يلف وشاحاً فوق ذراعه الأيسر ربما اختطفه من الحسناء[1] .

بينما سترت الحسناء عورتها في اليد اليسرى ومدت يدها اليمنى للدفاع وهي تأمر كلابها بالدفاع عن الموقف. وفي هذه الأثناء يهبط أحد الآلهة من

---

(١) MARTORELLI , Luisa. Disegnatori di Pompei inizi dell,800. POMPEI 1748 – 1980 , I Tempi della documentazione. Roma 1981 pp. 43 – 46 .

السماء ومن بين الغيوم لإنقاذ الموقف مبرزاً عضلاته المفتولة فوق ذراعه الأيمن ، ويمسك في يده اليسرى هراوة وفوق ساعده وشاح طائر في الفضاء.

وهذه اللوحة معروضة حالياً في متحف مدينة نابولي ، جناح الرواق الوطني لكابوديمونت (انظر ملحق الصور- الموضوع الرابع - صورة رقم ٨).

أما القسم العلوي من مشهد ارتميس فقد انقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام ، الوسط وقد جاء على شكل كتل من الصخور التي تتدفق منها المياه العذبة والصافية أو ربما جاء على شكل كهف يتقدمه حوض من المياه. وهذا ما يذكرنا في نبع الإله أبوللو في مدينة سيرين في منطقة الجبل الأخضر في ليبيا حيث كانت عاصمة ولاية المدن الخمسة البنتابول ومقر الفرقة البرقاوية ، وقد تشابه هذا العرض هنا مع ذلك الموقع والذي بني بالقرب منه معبد الإله أبوللو ومعبد إلهة الينبوع نمفة .

ومن الجهة اليمنى من القسم العلوي من اللوحة يظهر الصياد أكتيوم بالنصف العلوي من جسمه العاري بينما يلف قسمه السفلي برداء مصفر ، ويبرز من رأسه قرنان على شكل قرون حيوان الأيل وقد اصطحب قوسه ونشابه على كتفه الأيسر. أما الجهة اليسرى فقد شغلتها فتاتان شابتان كتب فوقهما كلمة AKTE التي تعني الجبل أو الجبال وهما تمسكان في أيديهما بساق ورقي طويل ينتهي بورقة على شكل قلب ، وربما يكون ذلك تعبيراً عن مروحة هوائية حيث من الطبيعي جداً أن يكون وقت الاستحمام في موسم الصيف الحار والذي يحتاج إلى وسائل تلطف الجو .

وهاتان الشابتان إحداهما والتي ظهرت في المقدمة فقد بدت عارية كلياً بينما يلف ذراعها رداء أزرق شفاف أنسدل إلى الأسفل ليغطي عورتها ، بينما ظهرت الخلفية غير عارية كلياً.

وقد تم تنفيذ اللوحة بأكملها في تناغمٍ وتناسقٍ حار وبأسلوبٍ شفاف من خلال البراعة في استخدام وتوظيف الألوان المناسبة للمشهد وتنوعها من داخلها حيث ظهر اللون الأسمر والأسمر المحمر والأسمر الزرقاوي ، وفوق ذلك كله استخدم وبشكل جيد لون البياض الصدفي الذي استخدم من أجل الأجسام العارية .

وقد ظهرت هذه المشاهد في كثير من المواقع كما أن التمثيل لم يقتصر على الفسيفساء وإنما مثل في الرسوم الجدارية والمنحوتات التي ظهرت إما فوق التوابيت الحجرية أو الأشرطة الزخرفية أو حتى فوق المسكوكات أو المنسوجات المختلفة. وقد تعددت اللوحات الفسيفسائية التي تظهر صور مشاهد الاستحمام ونظمها وقوانينها ووسائل الاستحمام أيضاً وقد قدمت اللوحات الفسيفسائية المكتشفة في مدينة تيمقاد أمثلة من هذا القبيل ، وبذلك تكون النظير الجيد من شمال أفريقية إلى مدينة فيليبوبولس في جنوب سورية.

ومن هذه النماذج على سبيل المثال لوحة ترمز إلى الاستحمام الجماعي جاءت على شكل مستطيل ووضعت في مدخل إحدى صالات الحمّامات يحيط بها إطار متعدد المسالك بألوان مختلفة ، بينما جاء الأوسط على شكل شريط أبيض ، وفي وسطها مشهد رسمت علية أربع مشايات ذات الإصبع بمعدل زوجين بحيث عرض الزوج الأيمن منها باتجاه الدخول إلى الحمام ، والزوج الأخر باتجاه الخروج منه. وفي أعلى اللوحة كتبت عبارة تدل على الخروج من الحمام وهي بينيلافا BENELAVA بمعنى حماماً سعيداً أو نعيماً ، بينما في أسفل اللوحة فقد فقدت الكتابة التي تدل على الدخول للحمام وربما أن معناها يقتضي أن يكون بعبارة حمام الهنا أو استحم جيداً[1] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٦) .

وفي حجرة أخرى توجد لوحة ثانية على شكل مربع يحيط بها إطار جميل جداً على شكل شريط أسود ومربعات سوداء ذات زوايا حادة وتمتد منها خطوط رقيقة تفصل بين الأشكال الهندسية البيضوية والمحدبات المحيطة بها بالإضافة إلى شريطٍ بيضاوي الشكل. وفي وسط اللوحة نشاهد مربعاً صغيراً ذا أرضية بيضاء تتوسطه فتاة فتية وقوية تظهر في وضعية الجلوس وهي تستحم ممسكةً بيدها اليسرى وعاءً لسكب الماء ، بينما تدلك جسمها باليد اليمنى وقد خلعت كل شيء عن جسمها بما فيها الحلي والمجوهرات[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٧).

---

(١) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ٨٩ .

(٢) المصدر السابق، ص ٩٩.

أما اللوحة الثالثة فهي عبارة عن مستطيل بمقاييس ٣,١٥ × ٢,٢٠م ، وتمثل حمام ارمافروديت. ونفذت هذه اللوحة على شكل إطار مكون من شريط أسود مزين بمجموعة من المربعات الملونة باللون الرمادي والأبيض والأصفر ، ويحيط هذا الإطار ذو البواعث الهندسية بدوره في إطار أخر يحيط بلوحة التشخيص زين بأشكال ذات بواعث نباتية وزهرية .

أما اللوحة التشخيصية من الداخل فقد تمثلت في ثلاث شخصيات أوسطها ارمافروديت تقف مرتفعة عمن في جوارها فوق قاعدة رخامية مربعة الشكل وقد ظهرت وهي ترتدي معطفاً أخضر ومخططاً بخطوطٍ حمراء عمودية بالإضافة إلى خط واحد بشكل أفقي جاء موقعه في الأسفل وكما ظهرت أقدامها منتعلة بصندل ذي إصبع أو مشاية بينما القسم السفلي من الأرجل فقد ظهر عارياً وكأنها أخذت في خلع ملابسها من الأسفل .

وعلى جانبيها امرأتان اليمنى حافية القدمين بينما ترتدي جلباباً يشابه جلباب الوسطى ، أما اليسرى فقد ظهرت كذلك بمظهر يشابه نظيرتها اليمنى وتحمل في يدها اليسرى صندوقاً صغيراً لوضع المجوهرات قبل الاستحمام ، بينما ترفع يدها اليمنى نحو ارمافروديت لتناول المجوهرات[1] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٤).

أما التناظر الأكثر تشابهاً رغم الاختلاف الكبير مع لوحة فيليبوبولس فقد جاء من خلال لوحة حمام ديان والصياد اكتيون من مدينة تيمقاد أيضاً. فقد ظهرت اللوحة هنا على شكل مربع تقريباً بمقاييس ٢,٣٥×٢,٥٠ م يحيط بها من الخارج شريط زخرفي مزين بنباتاتٍ زهرية ملتفة كالأغصان المتعرجة تحمل في رأسها عناقيد العنب ذات ألوان بنفسجية وخضراء تميل إلى الاصفرار ، بينما ظهر في الجهة اليمنى من الإطار عصفورٌ أخضر وذو ذنبٍ طويل وهو ينقر في حب أحد العناقيد ، ويحيط به من الداخل والخارج شريطان مسننان على كامل إطار اللوحة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع – صورة رقم ٥) .

---

(١) نفس المصدر السابق ص ١٠٣.

أما اللوحة التشخيصية الوسطى فقد نفذت فوق أرضية بيضاء. وقد ظهرت ديان عارية الجسد كلياً بحالة الوقوف مع الانحناء القليلِ للركب نحو الأرض وسط ماء النبع المتدفق والذي ينهمر من تحتها. بينما تمد يدها اليمنى إلى سبيل الماء المتدفق من الجرة المجاورة لها ، بينما تستر في يدها اليسرى عورتها. وقد ظهرت المستحمة عارية كلياً باستثناء بعض المجوهرات النفيسة، بينما تلف جبينها بعصابة لتمسك بها الشعر المتدلي على كتفيها بينما تحيط برأسها هالة دائرية .

وعلى جانبيها حوريتان عاريتان كلياً باستثناء اليسرى التي تستر عورتها بمئزر يلتف على خصرها ويتدلى يمينا وقد فقد القسم العلوي من الفسيفساء الذي يبرز باقي التفاصيل إلا أنها ظهرت وهي تسكب الماء المتدفق من الجرة بيدها اليسرى على ديان. وقد خصصت وظيفة كلا الحوريتين في سكب الماء على ديان من مياه النبع ، وكلا الحوريتين ظهرتا بمظهر الوقوف المنتصب مع بعض الانحناء إلى الأمام بالنسبة للحورية اليمنى التي تمسك في يديها بصدفة ينزل منها الماء المتدفق من الصخرة العلوية بعد امتلائها ، وقد تزينت هذه الحورية زينة ديان بنفسها حيث ظهر ذلك على ذراعيها ومعصميها بأربع أساور وعقدين ، بينما ظهر رأسها منحنياً قليلاً على الكتف الأيمن وهي تنظر إلى ديان بنظرةٍ حادة .

وفي أعلى اللوحة ظهر رداء أحمر وشعر يعود لشخص يظهر وجهه منعكساً في الماء الشفاف في مقدمة اللوحة حيث يظهر الرداء الأحمر ووجه اكتيون ، وهذه الشخصية تظهر بوضوح على أنها شخصية الصياد اكتيون الذي يظهر على جبينه قرون حيوان الآيلة ، وهذا الرمز الذي دل على شخصية اكتيون[1].

ونلاحظ من خلال هذه العروض أن المعالجة والتنفيذ لم يكن بالشيء نفسه في كل المعروضات ، ومن هنا تظهر براعة ومهارة الفنان السوري في معالجة المشاهد وإبرازها بمظهرها الفائق الجودة بمسلك تركيبي متشابه عملياً إلا أنه متباين فنياً. وقد ظهر ذلك وفي لوحة فيليبوبولس وبالتحديد من

---

(١) نفس المصدر السابق ص ١٠٥.

خلال وجه أرتميس المتحفظ والمحترس والذي يعلو جسمها العاري وسط طبيعة ومزاج متعكر أظهره الفنان بأسلوب ذواق عبر عنه بالوجه والمعنى والمفهوم المنظوري ، وهذا يدل على التعبير البليغ لهذا العمل الفني الرائع الذي ينتمي إلى فن الفسيفساء السوري المنفذ في وسط القرن الثالث الميلادي.

كما جاء إغناء الأسلوب الفني واللوحة بهاءً وجمالاً بالإطار الزخرفي المحيط بها[١] والمزخرف والمزين ببواعث نباتية وآدمية وهندسية وحيوانية برزت جميعها ضمن إطار نفذ بطريقة فريدة من نوعها لم نشاهدها في أي مكان ، والدليل على ذلك تلك الأطر التي تزين اللوحات التي استعرضناها للمقارنة. فنجد هنا الثمار وأوراق الأزهار الرائعة والجميلة المنتعشة والعامرة بالطيور والعصافير من كل الأصناف المزخرفة والتي تزين الشرائط والعصيبات التي تمسكها الأشكال الآدمية والتي ظهرت على شكل ملائكة صغار يمثلها الغلمان الصيادون المجنحون الذين كانوا يرمزون إلى إله الحب إيروس[٢] أو الملاك الصغير بوتي أو الإله الفرجيني آتي[٣] وهو في حالة الرقص حيث ألحقت به أجنحة أو الإله بوتو[٤] الذي يمثل الشتاء والذي حل

---

(١) DEGEORGE , Gerrard. Mosaïques de Syrie. Dans l,ŒIL , l,art sous toutes ses formes. Les arts en Syrie. Revue d,art No 337 , aout 1983 , pp , 43 .

(٢) Eros إيروس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الحب إلا أنه كان يظهر دائماً على شكل طفل. وهو ابن أفروديت ، وقد صور على شكل طفل يتأرجح مرحاً. وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه ؛ فهو إله الحب وظهر وهو يحمل قوساً وجعبة من السهام ، ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعده أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

(٣) Atys = Attis أتيس في الميثولوجيا الإغريقية ، وهو إله فرجيني ؛ إله الخضرة. وكان يحب Cybete وهو موضوع عبادة المساواة (ويعني هذا التعبير احتفالات كانت تقام لإيقاف أو إطلاع عضو جديد على أسرار الديانة القديمة .

(٤) Putti = Putto بوتو أو بوتي في الميثولوجيا الإغريقية وهو الطفل أو الملاك الصغير ؛ وهو الطفل العاري. وهو أيضاً الطفل العاشق أو المحبوب الصغير العاشق أو الملاك الصغير .

محله الإله آتي إله الخضرة. (انظر ملحق الصور - الموضوع الرابع - صورة رقم ٣) .

وقد شكل هذا العرض في مجموعه منهجاً يحيط باللوحة التشخيصية للمعبودة أرتميس تمشى مع المشهد وأظهر بالوقت بنفسه ذوقاً ذا معنى ترفيهي لنوع من الزينة المخضرة نفذ في جنوب سورية وعكس وترجم بالوقت بنفسه ذلك الأسلوب الذي نفذ في القسم الشمالي الغربي منها وبشكل خاص في انطاكيا والذي كان رمزاً ومنهجاً لفن الفسيفساء الهلينستي وتم نقله بصدق إلى الفن الروماني سواءً بالرسم أو التصوير أو النحت ومن خلال أبنية دينية من معابد أو هياكل ، وكذلك فوق الجرار والأنفورات والقوارير الزجاجية ، وكذلك تزيين واجهات سبل المياه والشمعدانات والمشكاوات والمنصبيات والركائز ، وأجملها ما ظهر هنا في لوحة أرتميس .

ويبقى أن نشير إلى أن العمل المبدع في سورية لم يكن له حدود أو نهاية محددة أو رغبة وهدف سوى تقديم مشهد جميل لعين المشاهد يدغدغ عواطفه من صميم فؤاده ، وقد جاء ذلك هنا بمشهدٍ لائقٍ وجميل يعبر عن قرينة العيد والفرح والتي من خلالها نجد الشريطَ الزخرفي يظهر بشكل طبيعي جداً وفي موقعه الحقيقي بالتناغم والانسجام التعبيري بالحركة وخاصة حركة الرقص لآلهة الخضرة وتحليقهم بشكلٍ جماعي ، وكان بالتأكيد إخراجاً تكلل بالنجاح العظيم والفائق. وبالطبع فلا شكَ أن هذه الأعمال نفذت بأيدي فنانين مهرة تعايشوا مع العمل فتراتٍ طويلة أكسبهم خبرة جيدة وعملاً مريحاً وإخراجاً بارعاً .

الموضوع الخامس :

غصنيات أزهار الأكانت والملائكة الصيادون الصغار

ننتقل في هذا الموضوع لدراسة منهج مبتكر ومتطور تم استعماله في العديد من المدن السورية ، وهو أسلوب متجدد باستمرار يمزج بين المفهوم التصويري المندمج مع عالم الطبيعة وبما يعيش فيها من مخلوقات بشرية وحيوانية ، كما يتناول بعض العلاقات والروابط بين هذه المخلوقات سواءاً كانت نفعية أم عاطفية ، مثل العلاقة العاطفية بين الإنسان والكلب وبخاصة في مجال الصيد ، أو العلاقة النفعية بين الصيادين والحيوانات المستهدفة في هذا الأمر ، ومثالٍ على ذلك اللوحة التي وجدت في أحد المنازل الأثرية في مدينة فيليبوبولس حيث جاء موضوعها معبراً بشكل جيد عن هذا الهدف. وهذه اللوحة معروضةً الآن في المتحف الوطني في السويداء بعد أن تم نقلها وترميمها وصيانتها بشكل جيد رغم نقص العديد من أجزائها الأصلية وبخاصة اللوحة التشخيصية المركزية .[1] (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس – صورة رقم ١) .

وبالطبع فكما هو الحال بالنسبة إلى معظم المعطيات الأثرية التي يتم الكشف عنها في المدينة تعود إلى منتصف القرن الثالث وبالتحديد بين أعوام ٢٤٤م – ٢٤٩ م وهي فترة بناء المدينة من قبل الإمبراطور فيليب العربي ابن المنطقة أو المدينة. وبالمقابل فيجب أن لا يفهم من ذلك أن كل شيء هنا أصبح محدداً تاريخياً ويعود إلى هذه الفترة وإنما من الممكن أن تعود بعض

(١) DUCHESNE , GUILLEMIN - M , Étude comlementaire de la Mosaique au concert de Hama et étude preliminaire d,une Mosaïques que inedite de Souweida dans Rendiconti Accademia dei Lincei , XXX 1975 pp 105- 111.

اللقى أو المكتشفات إلى فترات سابقة أو لاحقة ، وهذه قضية يتعذر شرحها بشكل مفصل الآن .

واللوحة عبارة عن إطار تزييني عرضه ٦٠ سم مزين بأزهار زهر الأكانت الرائعة والجميلة والمعبرة تعبيراً بليغاً على جمالية اللوحة رغم صغر وضيق عرضها ، ولكن بالمقابل فإن الامتداد الطولي لها جاء كافياً لإغناء الموضوع بالهدف المنشود. وبشكلٍ أساسي نجد أن اللوحة جاءت مقسمة إلى ثلاثة مقاطع أو عروض ؛ أحدها تمثل فيه صور كل من الإله ديونيسوس والإله أريان داخل عمق فسيفسائي جميل انطلق فيه الفنان من مرتكز شرقي نفذ في العديد من اللوحات التي أطلق عليها اسم لوحات الفصول الأربعة .[1]

ولهذا نجد أن صورة وجه إحداهن جاءت هنا على شكل امرأة ثرية ومتقدمة في السن بمظهرٍ مهيب يكسو رأسها غطاء نباتي من أوراق الأزهار ظهر بمظهر الكالاتوس ، وأحياناً يظهر هذا الوجه وهذا الغطاء الرأسي الكالاتوس ليمثل الإله بلوتوس وهو إله الغنى والثراء والذي يرمز أيضاً إلى الخصب والخضرة وغنى الأرياف .

بينما جاء التشخيصان الآخران على شكل غلمان في طور الفتوة ظهروا بوجوهٍ ممتلئة ويحملون في أيديهم أدوات متعددة ومختلفة وذات رموز ومواضيع مختلفة أيضاً منها أدوات الصيد البري والصيد البحري والقتال. وقد ترافقت هذه الشخصيات مع تصوير مواضيع طبيعية ومن منتجات طبيعية وذات تنوع مختلف أيضاً مثل الفواكه ومنتجات الأرض التي يتوافق كل منها مع الفصل الذي تعبر عنه من السنة، أو الرمز المقصود من المشهد.

ولم يكن غريباً أو ملفتاً للنظر عرض مثل هذه المواضيع التي تعبر عن الغنى والازدهار الاقتصادي في منطقة جبلية غنية في مواردها الطبيعية حيث تتوفر التربة الغنية والمياه المتعددة المصادر والمناخ المعتدل والمنتجات الزراعية المتعددة على مدار كامل فصول السنة ، وعلى رأسها الخضراوات والفواكه المتميزة والتي كان لها صدى ليس على مستوى أراضي الإمبراطورية وإنما في الجزيرة العربية وافريقيا وشرق القارة الآسيوية ،

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 .p 24 – 25.

ولذلك يكون من الطبيعي إخراج مواضيع فسيفسائية تمجد وتعظم هذا الخصب وهذه الخضرة كما ظهر ذلك في المنحوتات والصور الجدارية .

وقد أبدع الفنان في إخراج هذه اللوحة متمكناً من توظيف الألوان المناسبة ضمن سلسلة متدرجة من الأسمر الفاتح إلى الزهري ، ومن الزهري إلى الأحمر والأحمر الداكن ، أو الأسمر والأسمر الفاتح فوق عمق أسود. كما نجح الأسلوب في إظهار أوراق الأزهار ، وبخاصة الأزهار وأوراقها المنفذة في الزوايا ، وفي مواضيع الصيد التي تحيي وتثير المشهد وتنشط شريط الزينة الذي برزت من وسطه شخصيات أبطال المشهد الملائكة الصيادون الصغار داخل حقول الصيد .

وهذه اللوحة تذكر بالمشهد نفسه الذي نفذ في فسيفساء فيلا قسطنطين في مدينة أنطاكيا[1] ، على الرغم من التباين الزمني في التنفيذ ، حيث نفذت لوحة أنطاكيا في الربع الأول من القرن الرابع وبالتحديد في عام ٣٢٠ م أي بعد حوالي سبعين عاماً من التنفيذ الأول وفي العديد من المدن ومنها مدينة مريامين وبشكل خاص في إطار لوحة العازفين والآلات الموسيقية التي سوف نستعرضها لاحقاً في هذه الدراسة.

ولذلك فإن الاستمرارية في اتباع نفس الموضوع ونفس المنهج يدل على النجاح الكبير لهذا العمل الفني والذي استعمل بشكل خاص في تزيين إطارات اللوحات الفسيفسائية ذات المعاني والمغازي الكبرى مثل لوحة بصرى المعروضة حالياً في متحف التقاليد الشعبية والتي فقدت من وسطها الصورة التشخيصية أو لوحة ارتميس ولوحة أفراح وأعراس أريان وديونيسوس وغيرها. وقد وجد هذا الأسلوب نجاحاً ملحوظاً وتوسعاً كبيراً وبشكل خارقٍ للعادة وحتى المبالغة في الفسيفساء السورية التي انتشرت بشكل خاص طيلة ثلاثة قرون بين القرن الرابع والسادس نجده يتكرر في الفسيفساء الإسلامية مع إجراء بعض التعديلات التي تطلبتها تلك المرحلة[2].

---

(١) LEVI , Doro , Antioch Mosaic Pavements (Princeton,1947) .

(١) مقداد (خليل) : مسرح بصرى الأثري. دمشق ٢٠٠١. ص ١٤٩ – ١٥٥. لوحة XVII صورة ١ – ٢ – ٣ .

ومن الأمور التي برزت في هذا التصوير مسألة المجابهة والتقابل بين شخصيتين أو تشخيصين ، إما ملاك مقابل آخر أو ملاك صياد مقابل حيوان وهو في حالة القفز والوثب والمواجهة ، وفي هذه الحالة تبرز شخصية الصياد ومظهره البطولي كما نشاهده في صورة الصياد وهو يتهيأ لقذف السهم في وجه الثور البري الذي توجه نحوه لقتله. وفي هذا المقطع من المشهد العام من اللوحة أظهر الفنان الصياد في حقل زهري والثور في حقل أخر ، ومع ذلك ظهر كلاهما في موضع المواجهة .

بينما نجد في المشهد الثاني ملاك آخر ظهر في وسط مشهد مزدوج من اليمين واليسار ، فعلى الجانب الأيسر صورة كلب وهو في حالة القفز السريع لمطاردة فريسته التي أطلق عليها الصياد السهم وقتلها ، بينما نجد في المشهد الأيمن غزالاً ظهر في حالة الوثب وهو ينظر خلفه يترقب حركة الصياد ، وكلا المشهدين صوراً بالطريقة نفسها المشهد السابق داخل حقل من الأزهار بينما الملاك فقد وقف منتصباً يمسك في كل يد بحقل من الحقول ، وقليلاً إلى الخلف من الحقل الأيمن نجد حقلاً آخر يتوسطه صياد وهو يطارد الغزال ممتطياً فوق غصن من أغصان الأزهار .

أما المشهد الثالث فنجد هنا تنوعاً ظهر من خلال الحقول الزهرية حيث بدت مختلفة عن السابقة في أنواعها وتفاصيلها ، وظهرت المفارقة في هذا المشهد أيضاً في موضوع المطاردة بين الصياد والنمر بدلاً من المواجهة التي ظهرت في المشهد الأول ، كما اختلف أيضاً نوع السلاح حيث استعمل الصياد هنا السيف والترس بدلاً من القوس والنشاب ، والشيء الثالث في المفارقة هنا نجده في النمر الذي أخذ في العدو السريع هرباً من الصياد الذي يترقبه بنظراته إلى الخلف وهو في حالة الهروب ، بينما في المشهد الأول فقد ظهر الثور وكأنه يوشك أن ينقض على الصياد .

وقد أصبح هذا الأسلوب متكرراً ومتواتراً في عالم حوض البحر المتوسط والذي أصبح يطلق عليه فن الفسيفساء الروماني والمندرج تحت تصنيفات التزيين بشخصيات حية ضمن أشرطة تزيينية ببواعث نباتية مشكلة من الأوراق والأزهار والأغصان الصاعدة وحتى المرتفعة في الصعود ، وقد

اندرج بعد ذلك في جميع الفهارس الفنية المرتبطة في مواضيع الزينة والديكور في العصر الإمبراطوري ، إلا أنها كانت الأغنى في سورية منذ نشأتها واندماجها ضمن فن الفسيفساء الهلينستي والذي حوى بين طياته مواضيع الوجوه الطبيعية والهزلية المنسجمة والمنسقة أو الغريبة والمتنافرة والتي تمثلت في شكل الملاك بوتي الذي كانت تظهر صورته منتهية بوريقة أو غصن أو وريقات زهرية ، وكما يظهر أحياناً في أشكال الإله ديونيسوس حيث يعتلي رأسه أو تبرز منه مجموعة من أوراق الكرمة المحملة بعناقيد العنب والذي انطلق من سورية إلى مدن أسيا الصغرى ونجده في فسيفساء مدن ميليت وإيفيس.

الموضوع السادس :

أسطورة الخلق والآلهة جي[1] وأيون[2] وبروميثيه[3]

تعتبر هذه اللوحة فريدة من نوعها ليس في سورية فقط وإنما في العالم لعدة أسباب أهمها :

١ – كونها تعرض في لوحة فسيفسائية واحدة أكثر من إله ، كما تقاربت هذه الآلهة بين بعضها البعض في بعض المواضيع من خلال سرد قصصها في الميثولوجيات القديمة الشرقية والغربية كما اندمجت تسمية وشخصية الإلهة السورية الشرقية أتارقاتي[4] مع الإلهة الغربية جي بالشخصية نفسها والمظهر نفسه .

---

(١) Gé أو Gaia قيا أو جيا في الميثولوجيا الإغريقية هي الإلهة التي تجسد الأرض الأم ومقدمة الغذاء للعالم .

(٢) Aiôn أو أيون في الميثولوجيا الإغريقية هو رب الزمان اللامتناهي .

(٣) Prométhée بروميثه في الميثولوجيا الإغريقية.

وهو الإله الذي خلق أول إنسان من الطين ، وهو شخصية أصل الجنس التيتاني Thitans وباعث ومحرك الحضارة الإنسانية الأولى. وقد اختلس وسرق من السماء النار المقدسة ونقلها إلى الأرض. وقد عاقبه الإله زيوس بتكبيله وتوثيقه في منطقة القوقاز حيث هناك النسر الذي أكل كبده قرضاً وأصبح مطروداً ومطارداً بدون توقف حتى جاء هرقليوس وأطلق وثاقه. أما تعبير بروميثه فقد جاء من العديد من التقدمات .

(٤) Atargatis أتارقاتي : إلهة سورية ، وهي إلهة الخصب حيث تظهر جالسة على الأرض والصدر عاري وتضع في ذراعها الأيمن قرن الخصب وتحاط بملائكة صغار مع الفواكه والثمار .

٢ - جمعت هذه اللوحة الفسيفسائية العديد من الآلهة كونها تتمحور حول موضوع الطبيعة والأرض وما يتعلق بهما من مواضيع فالإلهة أتارقاتي أو جي تمثل الأرض وهي بذلك مصدر كل شيء في الطبيعة بما فيها الإنسان ولذلك عرضت هنا شخصية الإله بسيشة الذي يرمز إلى روح الإنسان والإله بروميثة الذي خلق أول إنسان من طين والذي عرضت صورته في اللوحة والذي يعود مصدره إلى الأرض، والإلهة جورجيا تمثل الزراعة والتي ترتكز بدورها إلى الأرض ولذلك عرض هنا الإله تريبتوليم الإله المسؤول عن جني المحاصيل وصورة الثور كرمز لفلاحة الأرض ويقوده تريبتوليم ، وهو بذلك مسؤول عن الفلاحة أيضاً ، وبما أن الفواكه تعتبر من محاصيل الأرض لذلك عرض هنا الآلهة كاربوا إلهة الفواكه .

وثمة مواضيع أخرى تتعلق في الطبيعة ولها انعكاساتها على الأرض مثل الرياح والتي تمثلت هنا في أربع شخصيات من آلهة الرياح وهم زفير - أوروس - نوتوس - بوري ، كما ارتبط موضوع الخصب بالندى والطل ، لذلك تم تمثيلها من ملاكين من الملائكة بوتي، ويضاف إلى ذلك كله أيضاً رب الزمان اللامتناهي إيون وهو بذلك المسؤول عن حركة الزمن من سنين وفصول الربيع والخريف والشتاء والصيف وأشهر وأيام السنة والتي ترتبط جميعها في الطبيعة، ولذلك تم تمثيل هذا الإله مرتبطاً كذلك بربات الفصول الأربعة والتي تتشكل منها الدورة السنوية للزراعة وغيرها .

٣ - تعتبر هذه اللوحة الفسيفسائية هي الأغنى بل الأكثر عرضاً لشخصيات بشرية ، ولم تتمثل بها إلا شخصيات بشرية فقط باستثناء صورة وجه ثور واحد وجدي صغير ، ولذلك تعتبر لوحة التمثيل البشري. وقد بلغ عدد الشخصيات التي عرضت فيها أربع وعشرون شخصية إضافة إلى صورة الثور وجدي صغير ضمن مساحة بسيطة بلغت ٢ م × ١،٤٢م .

٤ - تم التعرف على جميع شخصيات اللوحة من خلال كتابة اسم كل شخصية فوق رأسها أو إلى جانبها .

وقد تم الكشف عن اللوحة ضمن أرضية أحد المنازل في مدينة فيليبوبوليس لتضيف رائعة جديدة على روائع اللوحات الفسيفسائية في المدينة والتي تشكل بدورها مع لوحات أنطاكيا وأفاميا وغيرها أمثلة نادرة لمنهج علم وفن الفسيفساء في العالم. وقد بلغت مقاييس اللوحة ٣,٣٠×٢,٧٢ م واللوحة التشخيصية بلغت مقايسها ٢ م × ١,٤٢ م. وبالطبع يرجع تاريخها كما هو الحال بالنسبة إلى نظائرها إلى منتصف القرن الثالث للميلاد[١] .

وقد نقلت في البداية من مصدرها بعد عمليات الترميم والصيانة إلى متحف السويداء الوطني ، ثم نقلت إلى المتحف الوطني في دمشق وما زالت معروضة فيه حتى الوقت الحاضر. وقد تمت دراسة هذه اللوحة بشكل جيد من قبل الباحث الفرنسي أرنيست فيل بعد الكشف عنها بقليل من الزمن وفي عام ١٩٥٣م ثم تبعه العديد من الباحثين الذين استعرضوا هذه اللوحة إما كدراسة مستقلة أو مرفقة بدراسات مناظرة كدراستها مع الصور المنحوتة على التوابيت الحجرية[٢] والتي تتناول أحد الشخصيات المعروضة في اللوحة مثل الإله بروميثة أو الإله أيون وغيره[٣]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ١) .

وفي كل مرة تتم فيها دراسة اللوحة تظهر قضايا جديدة تضيف إلى ما سبق تفاصيل أكثر. وما زال الباب مفتوحاً للمزيد من الأبحاث .

وقد جاءت اللوحة على شكل مستطيل محاط في إطار على كامل محيطها ذو عرض ٦٤ سم ذو باعث هندسي مزين من الداخل بزينة جاءت على شكل أحواض رباعية الأضلاع مستطيلة أحياناً أو مربعة أحياناً أخرى ، إلا أنها غير متساوية بين بعضها البعض في المقاييس وإنما جاء تقسيمها حسب المسافة المحصورة فيها بدون تقيد في المقاييس ، كما جاء مظهر هذه الأحواض على شكل صناديق مفتوحة من الأعلى. (انظر ملحق الصور –

---

(١) WILL, Ernest. Une nouvelle mosaique de Chahba dans AAS III 1953 , pp. 27-48

(٢) FESTUGIÈRRE, A - J. la Mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au Prométhée. la revue des art 7 , 1957 p. 195 - 202 .

(٣) CHARBONNEAUX, J. Aion et Philippe I, Arabe. MEFR 72, 1960, p. 153-272.

الموضوع السادس – صورة رقم ٢) أما الألوان المستعملة فقد ظهرت بمنتهى البساطة حيث ظهرت بمظهر الألوان الباهتة والكامدة وغير الزاهية والمتدرجة من اللون الأسود والأبيض والأسمر والأصفر والأزرق والأخضر. ولكن ظهر التنفيذ بمظهر لائق وجميل كونه يحيط في لوحة فسيفسائية بمنتهى الجمال والروعة. هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد جاء التنفيذ عالي النجاح في نسج المربعات والمستطيلات ضمن أطر متداخلة برزت جماليتها بشكل خاص في الزوايا وفي إظهار الظل والضوء من خلال التلاعب بالألوان .[١]

وكما ذكرنا فقد ظهر في اللوحة العديد من الشخصيات تجمعت ضمن مجموعات وحسب الباعث والعلاقة التي تربط كل شخصية مع بعضها وعلاقتها جميعاً مع بعضها البعض داخل لوحة واحدة ، ولتسهيل عملية الفهم لصعوبة هذه اللوحة سوف ندرسها بالتفصيل ضمن هذه المنهجية .

أولاً – نبدأ في الموضوع المركزي وهو الموضوع الرئيس في اللوحة والمتعلق في الإلهة جي أو أتارقاتي السورية ومن يرتبط بها على شكل الالتصاق في الموضوع والإخراج .

إذاً ظهرت هذه الإلهة في أوسط وأسفل اللوحة على شكل امرأة عارية في قسمها العلوي ، أما القسم السفلي فيكسوه رداءٌ شفاف فاتح اللون ذو انعكاسات صفراوية وزرقاوية يلتف حول حوضها وأرجلها ما عدا القدم الذي بدا مكشوفاً ومنسدلاً من عنقها ومسترسلاً على ظهرها، وقد جلست على الأرض بحيث ظهر جذعها إلى الأمام مع انحراف بسيط إلى اليسار بينما تنحرف في جسمها السفلي نحو اليمين وبشكل حاد. أما الرأس الذي يكسوه من الأعلى تاجٌ غنيٌ بالأزهار كرمز للخصوبة ينحدر منه الوشاح إلى الأسفل فقد ظهر بمظهر الانحناء قليلاً إلى الأسفل والجهة اليمنى ، وهذا المغزى أعطى انطباع الحنان والعطف لهذه الإلهة على أولادها المحيطين بها بينما بدا وجهها الشفاف الرقيق بقسماته الناعمة ذو نظرةٍ مملوءةٍ بالبراءة والوداعة والتأمل. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ٣).

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 p 28 – 29.

وفي هذه الحالة تحتضن ممسكةً في يدها اليمنى قرن الخصب الممتلئ بالفواكه وخاصة عناقيد العنب الذي يعتبر الإنتاج الهام في منطقة حوران إضافة إلى المنتجات الأخرى من المحاصيل الزراعية وخاصة القمح الذي كان يصدر من المنطقة إلى الجزيرة العربية وقارة أفريقيا وأوروبا حتى عرفت حوران أنها إهراء روما حيث ازدهرت موانئ البحر الأبيض المتوسط في تصدير هذه المنتجات مثل غزة وعكا وحيفا ويافا .

ثانياً – أولاد الإلهة تَجِيّ الأربعة وقد ظهروا محيطين بها ، اثنان منهما نفذا بدرجة الالتصاق من الجهة اليمنى واليسرى ، أما الثالث من الجهة اليسرى فقد ظهر بوضعية وكأنه يجلس على ساقيها ، والرابع من الجهة اليمنى فقد جاء بمظهر جانبي منفصلاً قليلاً عن أخيه الأول .

إن المظهر الذي نشاهد فيه هؤلاء الغلمان الأربعة يجعلنا نتقدم بهذا الافتراض علنا نكون محقين أو قريبين من بلوغ الهدف لعدة أسباب من بينها:

آ – مظهر الغلمان وألبستهم : ظهر الغلمان الأربعة على شكل مجموعتين اثنان من الجهة اليمنى على شكل عراة ولكن بشكل مختلف الأول عن الأخر بحيث بدا الأول من اليمين عاري الجسم كلياً باستثناء رداء شفاف يلفه على كتفه الأيسر ، والأخر ينسدل فوق ظهره رداء شفاف يلتف على القسم السفلي من ساقيه وأرجله أيضاً ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مجموعة الاثنين في الجهة اليسرى فقد ظهرا بلباس كامل ولكن يختلف الأول عن الآخر بحيث ظهر الأول من الأمام وهو يرتدي الجلباب الصوفي الدافئ بينما اكتسىَ الخلفي لباساً يعطيه دفئاً أقل من الآخر .

ب – أما بالنسبة إلى العمر فنجد أن جميع الغلمان الأربعة وإن ظهروا بمظهر العمر الواحد ، إلا أن ثمة تفاوت بسيط بينهما ، وهذا المظهر بدا في مظهر الأجسام وفي مظهر الوجوه .

جـ – وكذلك الرؤوس فقد ظهر رأس الأول في أقصى اليمين مكسواً بشعر كثيف ويعلوه سلة فيها بعض المنتجات. بينما الثاني على يساره فقد اكتسى رأسه بقرن الخصب الكثيف بالمنتجات ، وكذلك الأمر بالنسبة

إلى الغلمان من الجهة اليسرى فقد اعتلى رأس كل واحد منهما إكليل من قرن الخصب ولكن كل واحد يختلف عن الآخر.

د - المنتجات التي يحملها الغلمان فهي أيضاً متنوعة ، حيث تظهر المنتجات التي يحملها الغلام الأول من الجهة اليمنى في وسط الطبق الذي يحمله على رأسه وكأنها منتجات الفصول الدافئة من السنة أي الربيع والصيف ، بينما المنتجات التي وضعت في السلة التي تتوسط رأسي الغلمان من الجهة اليسرى وكأنها منتجات الفصول الباردة أي الخريف والشتاء .

هـ- الغلمان البالغ عددهم أربعة .

وبالنتيجة نرى أن الغلمان الأربعة وإن كانوا يمثلون أولاد الإلهة جي إلا أنهم يمثلون في الوقت نفسه الفصول الأربعة بمعني أن الغلام الموجود في أقصى اليمين يمثل فصل الصيف ، والأخر الموجود إلى جانبه من الجهة اليسرى يمثل فصل الربيع ، ثم الثالث والملتصق بأمه من الخلف فيمثل فصل الخريف والذي يقف أمامه ويجلس على ساقي أمه فيمثل فصل الشتاء .

ثالثاً - الشخصيات الوسطى في القسم العلوي من اللوحة وتتمثل في خمس شخصيات :

١ - **جورجيا ربة الزراعة** : وقد تم التعرف على شخصيتها من خلال كتابة اسمها إلى جانب رأسها من الجهة اليسرى ويأتي موقعها في القسم العلوي مباشرةً من الإلهة جي وبالتحديد في الحيز الذي يعلو جي وابنها الملتصق بها من الجهة اليمنى. وقد ظهرت على شكل امرأة تجلس على صخرة ومتوشحة برداء يكسو قسمها الأيسر من الجسم ماعدا الذراع الأيسر ومربوط بعقدة فوق الكتف الأيمن لربط قسمه الأمامي مع قسمه الخلفي ، وقد ظهرت ألوان هذا الرداء شفافاً بألوانه البهية الممتزجة بين الأسمر والأحمر والبرتقالي بينما ظهر القسم الأيمن من الجذع عارياً وكذلك ساق الرجل اليمنى فقد ظهر من الأسفل مكشوفاً بسبب وضع رجلها اليسرى فوق اليمنى ، كما ظهر من خلاله أنها تنتعل حذاءً ذا ساقٍ قصير .

أما رأسها الذي تكسوه قبعة دائريةٌ خضراء ذات إطار متسع فقد أخذ انحناءً بسيطاً نحو اليسار وهي تنظر بوجهها السمح والممتلئ إلى

الإله جي وأولادها من حولها ، بينما تمسك في يدها اليمنى منكوشاً ذا شعبتين طويل الساعد ويستند على كتفها الأيمن بينما القسم المتشعب فقد خرج من خلف رأسها

٢ - **الإله تريبتوليم:** وهو إله جني المحاصيل وقد تم التعرف على شخصيته من خلال كتابة اسمه فوق رأسه ، وقد ظهر بمظهر الوقار والقوة والرجولة وبحالة الانتصاب في الوقوف ، ويعتلي رأسه قبعة دائرية ذات إطار متسع تشبه قبعة جورجيا بينما يميل في نظراته إلى جهة جورجيا وكأنه يكلمها ماسكاً في يده اليمنى مضرباً رفيعاً وفي اليد اليسرى مقود الثور الذي ظهر محاذياً له من الجهة اليسرى .

ويظهر تريبتوليم مرتدياً جلباباً صوفياً طويلاً يغطي كامل جسمه وفوقه معطف صوفي أيضاً يلف به جذعه العلوي ماعدا الكتف الأيمن، وهذا يعني أن مظهره جاء في فصل بارد وهو موسم الفلاحة الشتوي الذي ظهر برفقة ثور الفلاحة كما يؤكد ذلك ألوان لباسه المتدرجة من الأصفر فالبرتقالي والأخضر والأحمر والأسمر. وهذا يعني أن ذلك الموسم من الفلاحة كانت له مظاهره الخاصة وحسب فصول السنة ، ومما يؤكد على ذلك ما نشاهده في لوحة أعمال الزراعة والفلاحة في لوحة شرشل[1] (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ٦- ٧) .

٣ - صورة الثور إلى جانب تريبتوليم وقد بدا بمظهر القوة برأسٍ كبير ومتجهم وذي قرون كبيرة وعيون متسعة وصدر ممتلئ .

رابعاً – المجموعة اليمنى وتتألف من خمس شخصيات :

١ - الإله إيون إله الزمان اللامتناهي وقد تم التعرف على شخصيته من خلال كتابة اسمه فوق صخرة مكعبة الشكل التي يجلس فوقها ، وقد صور إيون على شكل رجل ذي بشرة نحاسية في العقد الرابع من العمر متكدر الوجه الحليق والخالي من الشعر ، وقوي الجسم الممتلئ

---

(١) BENSEDDIK , N. FERDI , S. LEVEAU , PH. CHERCHEL. ALGER , 1983 .

بالعضلات القوية وصدره عريض وممتلئ أيضاً وهو في حلة الجلوس على الصخرة ، وقد ظهر جسمه عارياً في القسم العلوي ، بينما ينسدل على فخذيه رداء صيفي شفاف بدا القسم الكبير من فخذه الأيسر مكشوفاً. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ٤).
كما صور جسمه في حالة الانحراف إلى الجهة اليمنى ، بينما رأسه الملفوف في عصابة بسيطة يتجه شمالاً ضاماً رداءه العلوي فوق كتفه الأيسر ويمسك بيده اليمنى دولاباً أو عجلة البروج دائمة الجريان بلون برتقالي يميل إلى الصفار ، ولذلك ظهر جسمه منحرفاً إلى الجهة اليمنى متمشياً مع حركة الدولاب في الوقت الذي يتجه فيه نظره إلى الوسط يراقب حركة المشهد الذي يرصده .
ويبدو من ازدحام المشهد أن الفنان أهمل إظهار إيون وعجلة البروج بالمظهر الذي يجب أن يظهرا به وكما ظهرا في لوحات أخرى ، فقد شاهدنا في لوحة مدينة هبون الملكية أن الإله إيون ظهر بمظهر الشباب اليانع متفتح الوجه ممتلئ بالخصب الذي ظهر من خلال الإكليل الذي يكسو رأسه وكذلك قرن الخصب الذي يضمه إلى جانبه الأيسر بينما تحيط به الأزهار والورود والنباتات الزهرية المختلفة من كل الجهات ، (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ٨ – ٩) بينما نجد عجلة البروج التي تتوسط هذا المشهد ويرفعها إيون في يده اليمنى ممتلئة بالأشكال المختلفة ظهر منها على سبيل المثال صورة عشيقين ، وكلب يمرح في حالة القفز السريع وربما صورة سمكة وفتاة مجنحة بينما ظهر المظهر في لوحة فيليبوبوليس فقيراً وخالياً من هذه الأمور[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ٨).
كما نجد مظهراً آخر للإله إيون في فسيفساء فيلا سيلين مع ربات الفصول الأربع ، فقد جلس إيون على صخرة مزهرة بالأوراد

---

(١) دحماني (سعيد) : هبون الملكية ، معالم ونصب الجزائر ، الوكالة الوطنية وحماية المعالم والنصب الجزائر التاريخية ١٩٩١ ، ص ٧٥. وصورة الغلاف.

والرياحين ماسكاً فيّ كلتا يديه عجلة البروج الدائرية ذات القطر المتسع، بينما ربات الفصول الأربع يتهيأن لعبورها بعد أن باشرت الأولى بالدخول، وكل واحدةٍ منهن تصطحب معها ابنها إما ماشياً أو محمولاً[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ١٢). وفي القسم الذي يعلو الإله إيون ظهرت أربع شخصيات لأربع نساء في حالة الوقوف المتلاصق ، وكل واحدةٍ مزودة بجناحين رمزيين تأكدت هويتهما من خلال الكتابة التي تعلوهما من الجانب الأيمن وهن يمثلن الآلهة تروباي ربة الفصول الأربعة والتي تعتبر بالنتيجة المسؤولة عن نضج الثمار والنباتات ، كما توضح من خلال مشهد كل واحدةٍ منهن وظيفتها والفصل الذي تمثله .

٢ – فالأولى من الجهة اليمنى والمحاذية إلى إطار اللوحة تلبس جلباباً أخضر يكسو كامل جسمها ممسكةً بطرفه ويكسو رأسها قرن الخصب بينما تظهر فوق صدرها حبات الفواكه المستديرة ، وهي بذلك ترمز إلى فصل الخريف .

٣ – وإلى جانبها الأيسر الشخصية الثانية التي ترمز إلى فصل الصيف ، وقد بدا هذا الرمز واضحاً من خلال إكليل الزهور الذي يكسو رأسها وهي ممسكةٌ بيدها اليمنى بضمة من سنابل القمح بينما ترتدي ثوباً شفافاً ظهر من خلاله كتفها وذراعها الأيمن مكشوفين .

٤ – بينما ظهرت الشخصية الثالثة المجاورة إلى الثانية من الجهة اليسرى وهي ترتدي رداءً دافئاً نوعاً ما وتمسك بيدها اليسرى جدياً صغيراً ربما أنه حديث الولادة ، بينما ترفع يدها اليمنى إلى الإكليل العلوي الغني بالأزهار الذي يكسو رأسها وهي بذلك ترمز إلى فصل الربيع.

٥ – أما الشخصية الرابعة والأخيرة والتي لم يظهر منها إلا صورة وجهها والقسم العلوي من جسمها في الخلف من زميلاتها الثانية والثالثة فهي

---

(١) المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ – ١٦. مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠– ١٥.

تمثل الشتاء ، وقد أتضح ذلك من خلال لباسها الشتوي الذي ظهر على شكل معطف صوفي بلونٍ أخضر غامق والذيّ تغطي رأسها بقسمٍ منه.

خامساً – ظهرت هذه المجموعة على شكل ست شخصيات اختلفت مظاهرها في العرض والمظهر والوظيفة ، وكأنها وقفت على سفح صخري شديد الانحدار على الشكل التالي :

١ – الشخصية الأولى من الأسفل وهو شخصية بروميثيه ويرمز إلى الإله الذي خلق أول إنسان من الطين. وقد تم التعرف على شخصيته من خلال كتابة اسمه التي جاءت فوق صخرة تقع في مقدمة رجليه من الجهة اليسرى والتي يقف عليها الشخص الذي يقوم في صنعه بروميثية. وقد ظهر هذا الإله على شكل رجل قوي ممتلئ الجسم تبرز منه العضلات المفتولة بغزارة ويكسو رأسه جمة غزيرة من الشعر الكثيف والأشعث بينما وجهه فقد بدا حليقاً وخالياً من الشعر ، ويبدو عليه وكأنه في الخمسينات من عمره ، كما ظهر عاري الجسد كلياً وهو يجلس على صخرة متجهاً يميناً. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ٥).
وقد أظهره الفنان وهو يقوم في صنع رجل من طين يقف أمامه ويمسك بيده اليسرى كتل صغيرة من الطين المخلوط في السلة الدائرية والموجودة إلى جانبه الأيمن وعند أسفل قدمه اليمنى بينما يقوم في يده اليمنى بصقل وتمليس كتف الشخص المصنوع .

٢ – هرمس رسول الآلهة وإله الطرق والتجارة والمكر والدهاء ، يقف هرمس خلف بروميثية من الأعلى بشكل منتصب وهو معصوب الرأس بعصابة ويلتف حول رأسه منديل لمنع الريح السريع من اللعب في شعره أثناء الطيران ، بينما تنطوي على كتفيه أجنحة تساعده على الطيران في حالة السفر للوصول سريعاً لتبليغ الرسالة التي يحملها كونه السفير المتجول بين الآلهة ويمسك في يده اليسرى صولجان القوة. كما يساعده على الطيران الجلباب الصوفي الفضفاض الذي يرتديه مسترسلاً على كامل جسمه .

٣ – بسيشة الإلهة التي ترمز إلى روح الإنسان تقف منتصبة إلى يمين هرمس ، وقد ظهرت على شكل فتاة في مقتبل العمر ترتدي ثوباً طويلاً وتلف شعرها الكثيف على شكل جمة في أعلى رأسها بينما تنطلق من كتفيها أجنحة على شكل فراشات وكأن من تحملهما هي فراشة حقيقية ، وهذه الأجنحة تساعدها على الطيران كالروح التي تطير قادمةً إلى المخلوق أو مغادرةً له .

وقد بدت يداها المرتفعتان في وضعية تبرهن على حالة القلق التي تعيشها بسيشة خوفاً أو تحسباً من المصير الذي سيلحق بها بعد اتحادها في المادة ، في الوقت الذي يستعد فيه هرمس لمزجها مع الجسم الذي يصنعه بروميثية من الطين ، بمعنى أنه بعد الانتهاء من صنعه سوف يبث فيه الروح .

٤ – أفروديت ظهرت على شكل امرأة شابة في طور الفتوة والشباب وهي تقف منتصبة يلف جذعها السفلي جلباباً صوفياً بينما الجذع العلوي فقد ظهر عارياً ويعلو رأسها جمة شعر كثيفة وتتكيء بذراعها الأيسر على صخرة مرتفعة من الجهة اليسرى من بروميثيه وتنسدل من فوق يدها قلادة مجوهرات أو فوهة كم الجلباب ، بينما ترفع يدها اليمنى إلى الأعلى تكاد أن تضعها على كتفها الأيمن. كما ظهرت بجسمٍ رشيق ووجه مشرق وعينان ثاقبتان تنظر بهما نحو بروميثية لتشاهد ما يقوم به من عمل بترقب واهتمام شديدين.

وقد تم الافتراض بوجود أفروديت ربة الحب هنا لكي تدخل المحبة والفرح والمرح إلى روح وشخص المخلوق الجديد كي يعيش حياةً سعيدة بدلاً من حياة الشقاء .

٥ – الشخصية الخامسة ظهرت فوق الشخصية المصنوعة من الطين وفي أقصى الطرف الأيمن من اللوحة ، وقد ظهرت على شكل رجل متدثر بمعطف يحزمه على بطنه نطاق دائري ، بينما يضع على رأسه منديلاً ينسدل على كتفيه ويلتف على الصدر وفوقه كوفية ذات مسننات علوية ، ومن المؤكد أن هذه الشخصية لها دور مركزي وهام في هذا المشهد إلا

أن الوضعية التي تظهر بها وموقعها تجعل من الصعوبة بمكان التكهن في الدور الذي تقوم به أو ترمز إليه .

سادساً – المشهد الأخير وهو المشهد العلوي من اللوحة ، ويظهر به ست شخصيات رمزية على شكل ثلاث مجموعات المركزية ويمثلها زوجان من الغلمان الملائكة الصغار والمجموعة اليسرى من شخصيتين واليمنى من شخصيتين وقد جاء عرضهما على الشكل التالي :

١- **المجموعة الأولى المركزية** : وقد ظهرت على شكل زوج من الغلمان الصغار المجنحين ، أحدهما قادم من الجانب الأيسر ويصطحب معه قربة من الماء ، والأخر قادم من الجهة اليمنى ويصطحب معه قربة أخرى ويلتقيان بالتقابل وهما يدفقان الماء على المشهد. وقد تم التعرف عليهما من خلال الكتابة التي نقشت بين رأسيهما على أنهما شخصيات دروزوي ، وهما من الملائكة المكلفين بتزويد الطبيعة بالطل والندى .

٢- **المجموعة الثانية اليمنى** : وقد ظهرت على شكل زوج من الغلمان الصغار المجنحين لم يظهر منهم إلا الرؤوس المتجهة نحو الجهة اليسرى ويخرج من فم كل واحد منهم حزمة من الريح العاصفة على شكل دخان يتخلل الغيوم الماطرة ، وقد تم التعرف على هوية كل واحد منهم من خلال كتابة اسمه إلى جانب رأسه سواءً من الأمام أو من الخلف وذلك حسب الفراغ المتوفر في الحيز المكاني لكتابة الاسم ، فقد جاءت كتابة اسم نوتوس ريح الجنوب إلى جانب اسمه من الخلف واسم أوروس ريح الغرب في مقدمة رأسه .

٣- **المجموعة الثالثة اليسرى** : وكذلك الأمر فقد ظهرت على شكل زوج من الغلمان الصغار المجنحين لم يظهر منهما إلا الرؤوس المتجهة نحو الجهة اليمنى ويخرج من فم كل واحد منهما حزمة من الريح العاصفة على شكل دخان يتخلل الغيوم الماطرة ، وقد تم التعرف على هوية كل واحد منهما من خلال كتابة اسمه إلى جانب رأسه سواءً من الأمام أم من الخلف وذلك حسب الفراغ المتوفر في الحيز المكاني لكتابة الاسم ، فقد جاءت كتابة اسم زفير ريح الغرب إلى جانب اسمه من الخلف واسم بورة ريح الشمال في مقدمة رأسه .

والملاحظة التي يجب التطرق إليها هنا أن الريح مثل بأربع شخصيات جاءت على شكل غلمان صغار ، بحيث ظهر كل واحد يمثل الريح من الجهة القادم منها ، وهنا ظهرت ريح الجهات الأربعة الشمال والجنوب والشرق والغرب ، بينما نلاحظ أن إله الريح ظهر في بعض اللوحات على أنه إله واحد وشخصية واحدة كما نجده في لوحة فيلا تاجورة إحدى ضواحي أويا – طرابلس اليوم عاصمة ليبيا[١] ، يضاف إلى ذلك أنه ظهر على شكل رجل قوي ذي نظرة ثاقبة وملتحٍ بذقن كثيفة ، وشعر رأسه غزير ومتطاير إلى الخلف من شدة الريح المعاكس إلى الخلف بينما يخرج الريح من رأسه إلى الأمام. كما لم يظهر من جسمه سوى الرأس والعنق وأعلى الكتفين عاريين ، وهذا المظهر يدل عل أنه رجل عارٍ من الألبسة. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس – صورة رقم ١١).

وتبقى كلمة أخيرة يمكن من خلالها إظهار الأهمية الكبرى لهذه اللوحة التي تمجد وتخلد الحضارة السورية وفن الفسيفساء كما تمجد المنطقة التي خرجت منها في فترة العهود الهلينستية وما قبل الإسلام ، ويمكن إجمال ذلك ببعض النقاط وباختصار شديد على النحو التالي :

١ – مثل الفنان في لوحته العالم الكبير وصوره في لوحة صغيرة معبرة تعبيراً جيداً عما كان يصبو إليه .

٢ – نجح الفنان في تمثيل قصة خلق الإنسان من طين وكيفية تشكيلة وإدخال الروح إليه مع إحضار وتوظيف الشخصيات المشتركة في هذا العمل ، وبالنتيجة تمجيد الأرض ومنتجاتها من خلال هذا المشهد وهذا التوظيف .

٣ – لاشك أن الفنان استلهم قبل العمل الفني الذي قام به جميع البواعث الدينية والدنيوية وكافة المعتقدات الميثولوجية العالمية ، وهذا مما يؤكد على ثقافته العالمية العالية .

---

(١) أبو حامد (محمود) النمس (محمود) : مدينة طرابلس منذ الاستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي ، طرابلس ١٩٨٧. ص ٩٦ .

٤ – وكذلك الأمر فقد استلهم الفنان البواعث الاجتماعية والاقتصادية التي عاشها في الموقع وتعايش معها لذلك جاء تعبيره يترجم مدى الغنى الاقتصادي والتطور الثقافي والاجتماعي والمستوى الحضاري المرموق الذي كان يعيشه إنسان سورية وبمستوى يفوق الكثير من مناطق الإمبراطورية .

٥ – تماثل هذه المشاهد مع ما يناظرها في العديد من اللوحات الفسيفسائية في العالم وخاصة في شمال أفريقيا حيث الجذور السورية لشعوب المنطقة هناك يؤكد مدى التفاعل الحضاري بين هذه الشعوب وتأثرها في البلد الأم سورية .

٦ – دلت هذه اللوحة أيضاً على أن ثقافة الفنان لم تقتصر على الفن وإنما كان ضليعاً في علوم الفلسفة الموجودة عند جميع الشعوب وجميع الملل والأقوام .

٧ – جاءت اللوحة لتكون مزيجاً من الأفكار التاريخية التي سبقت تنفيذها وحوت مختلف النظريات الفنية المطبقة في جميع اللوحات الفنية العالمية ، وهذا يعني أن الفنان كان مطلعاً على فن الفسيفساء والنحت والرسوم الجدارية والفهارس التي حوت كل ذلك .

٨ – جاءت جمالية اللوحة من خلال تناغم جميع الألوان التي تم توظيفها بطريقة تناغمها مع بعضها ودقة الإخراج للمنظور المتطور وخاصة منظور الشخصيات التي ظهرت في اللوحة .

٩ – تم توظيف الألوان التالية : أسود – أسمر فاتح – اسمر غامق – برتقالي – اصفر – أبيض – أحمر – وردي – ازرق ، بالإضافة إلى مزج بعض الألوان مع بعضها أحياناً وخاصة في صور الشخصيات مثل إظهار اللون البرونزي والحنطي والنحاسي والفضي وغيرها .

١٠ – إظهار الحياة المتجددة في شخصيات اللوحة وفي نفس المشاهد مع بث روح الانشراح. وبالنتيجة فقد جاء كل ذلك تعبيراً صادقاً عن الحياة في المنطقة جغرافياً وتاريخياً.

الموضوع السابع :

لوحة أخيل[1] في جزيرة سكيروس[2]

هذه اللوحة تنقلنا إلى عروس الصحراء تدمر المدينة الزاهرة بتاريخها وآثارها وحضارتها ، وقد قدمت العديد من النماذج والكنوز والنفائس النادرة ، ومن بين هذه الكنوز لوحة أخيل التي تم الكشف عنها في منزل أخيل ، وبالطبع يعتبر هذا المنزل واحداً من العديد من منازل الأثرياء في حي المترفين والطبقة البرجوازية في الحي الشرقي من المدينة والتي تقع في محيط معبد بل وكانت تزين أرضيات هذه المنازل باللوحات الجميلة من روائع الفسيفساء[3]، وسوف نرى أن هذا المنزل لم يقدم هذا النموذج الفسيفسائي فقط وإنما قدم وكما هو الحال في منازل مدن أفاميا وشهبا وأنطاكيا التي قدمت العديد من اللوحات .

وليست هذه التسمية هي الفريدة بالنسبة إلى هذه الشخصية التي شغلت العالم بقصصها وأساطيرها وكانت محور قصة الإلياذة في التاريخ اليوناني ، بل وجدنا الكثير من المنازل التي سميت بهذا الاسم في العديد من مدن الإمبراطورية ومناطقها ، وأقرب الأمثلة على ذلك تلك التي تم الكشف عنها في جزيـرة قبرص ، والتي أفـرد الباحثين Wiktor Andrzej Demetrios Michaelides - Daszewski كتاباً خاصاً عن تلك النماذج التي تناولوها

---

[1] – Achille = آخيل في الميثولوجيا الإغريقية هو أبن الإلهة Thétis ثيتيس وأبيـه Pélée بيله وأصبح ملك Myrmidons وهو الأكثر شهرة وبطولة بين البشر حسب ما جاء عند هوميروس ، كما انه الشخصية المركزية في قصة الإلياذة.

[2] – جزيرة سكيروس Skyrosأو Scyrosهي واحدة من الجزر اليونانية في بحر إيجة.

[3] – البني (عدنان) الأسعد (خالد) تدمر أثرياً – تاريخياً وسياحياً. دمشق ١٩٧٩ .

بالدراسة وقدموا عنها العديد من الأمثلة من لوحات الفسيفساء التي تم الكشف عنها في المنازل التي تعرف باسم أخيل وديونيسوس وأيون وأورفيوس وغيرهم من الشخصيات العديدة في جزيرة قبرص وغيرها في كتابهم بعنوان: (Mosaic Floors At Cyprusus) الأرضيات الفسيفسائية في قبرص[١] . (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع– صورة رقم ٢).

ومن الميزات التي برزت في هذا الفن وتميز بها العرض الفسيفسائي في مدينة بالمير – تدمر أن قدمت من جهة لوحات ذات بواعث شرقية وسورية صرفة أو بواعث شرقية سورية وغربية رومانية ويونانية كلاسيكية أو بمعنى هلينستيه ، ومن هنا نجد تجليات الفن الهلينستي وتوضحه الذي خرج من مدينة تدمر ليس فقط بما يتعلق في فن الفسيفساء ، وإنما شمل فنون النحت والتي انتشرت في كامل مواقع ومباني المدينة وكذلك الرسوم الجدارية والتي مازالت واضحة على جدران العديد من المقابر الفردية والجماعية[٢] .

وتعرض اللوحة هنا صورة عن ملحمة تاريخية تكررت أصداؤها وعروضها وقصصها ومفرداتها واستمرت لفترات زمنية طويلة في الشرق استمرت لأكثر من خمسة قرون على الأقل وحتى تاريخ تنفيذ هذه اللوحة في نهاية القرن الثالث ، بينما مازالت تعرض حتى الساعة في العالم الغربي .

وقد شغل أخيل ابن تيتيس ملك منطقة ميرميدون العالم بما فيها عالم النساء والفتيات ببطولاته النادرة لدرجة إدراج اسمه بأنه الأكثر بطولةً وشجاعةً بين البشر ، ولذلك أصبح الشخصية المركزية والرمزية في قصة الألياذة ، وكان يعرف عنه أنه رجل المخاطر والمغامرات. إلا أنه ظهر في هذه اللوحة وبعد عودته إلى جزيرة سكيروس أنه رغب في العودة إلى حياة الهدوء والسكون والسلام والاستقرار ضمن حياة زوجية سعيدة مع خطيبته وزوجة المستقبل ديدامي ابنة ليكوميد. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع – صورة رقم ١).

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 75. fig 36 .

(٢) البني (عدنان) الأسعد (خالد) تدمر أثرياً – تاريخياً وسياحياً. دمشق ١٩٧٩ .

وقد ظهر أخيل في مركز اللوحة مع خطيبته ديدامي بينما في الجهة اليسرى فقد ظهرت ديدامي، وفي الجهة اليمنى الفتيات الإغريقيات المرافقات، وهذا العرض هو الأكثر شهرة للبطل أخيل والذي ظهر بكثرة في المنحوتات التي كانت تنقش فوق التوابيت الحجرية ، كما ظهر ذلك في فسيفساء مدينة تيبازا[1].

ولللأسف فإن الفجوات الكثيرة والتلف الذي تعرضت له اللوحة أفقدها الكثير من التفاصيل ، ومع ذلك يمكن تلخيص العرض الذي ظهر بأنه مشهد يظهر البطل أخيل الذي خلد للراحة وحياة الحريم وترك المخاطر والمغامرات وفضل العيش في جو الحريم ليعود إلى حياته المعتادة من جديد[2].

وقد ظهر في وسط المشهد وإلى يساره خطيبته ديدامي وأخواتها ، ومن الجهة اليمنى الفتيات الإغريقيات ، وفي أقصى اليمين ظهر قناع واقٍ مع عازف البوق وهو تعبير للمشهد الحربي المعروف به أخيل الذي يظهر دائماً منقضاً على سلاحه .

كما ظهر خلف المشهد أوليسه[3] الملتحي مع شوارب ويغطي رأسه ضفائر من الشعر كما هو الحال عند أخيل ، وقد تم التعرف عليه من خلال الكتابة. كما ظهرت أيضاً امرأة ربما أنها المرضعة أو الحاضنة له ؟. ولكن البطل أخيل لم يمكث كثيراً في هذه الوضعية فسرعان ما عاد إلى حياته البطولية من جديد بعد أن تخلص من ثيابه النسائية وحياة الحريم واستل رمحه بقوة وبأس .

---

(١) FESTUGIÈRRE , A - J. la Mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au Prométhée, la revue des art 7 , 1957 p. 195 - 202 .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 30 – 31

(٣) Ulysse أوليسيه وفي الميثولوجيا الإغريقية Odusseus أوديسوس. وهو بطل إغريقي وملك سلالي وأبن لابرت وزوج بينلوب ووالد تيليماك. وهو أحد مشاهير ميدان وحروب طروادة ، وقد ظهر في الإلياذة على شكل بطل ماهر وناجح ، وهو الفارس الماهر في الغابة ، وقد كانت عودته إلى وطنه عبارة عن موضوع نسجت حوله قصة الأوديسة .

وقد جاء عرض هذا المشهد في لوحة تدمر مختلطاً بالعديد من التراكيب والانحرافات وخاصة في شخصية أخيل، وكذلك الميلانات والمنمنمات والتناظر والمتوازيات المثيرة والتي تثير الدهشة في تصور الشعور الحركي في نفس الفنان وابتكار هذا النمط والأسلوب الإبداعي للقصص والأساطير والملاحم البطولية بإخراج أبطال المشهد وكأنهم أحياء ينفذون المشهد على الطبيعة وقد برزت تفاصيلهم الدقيقة وقسمات وجوههم ضمن تسلسل نغمي حاد في استعمال الألوان المناسبة في حالة الظل أو الوضوح والذي تطلب هنا البراعة في استعمال التدرج في اللون من الأسمر الفاتح إلى الأحمر المستمر.

الموضوع الثامن :

كاسيوبيا[1]

لوحة أخرى من روائع اللوحات الفسيفسائية تخرج من أحد منازل تدمر ومن حي الأغنياء المجاور لمنزل أخيل في حي معبد بل تم الكشف عنها وهي بشكل مشوه ، وللأسف لم يبق منها إلا الجزء المعروض في متحف تدمر الوطني بمقياس ٣،٨٠×١،٦٣ من أصل سجادة رباعية كبيرة ، وقد عرض المشهد ضمن دائرة على شكل حلية بيضوية قطرها الكبير ٤،٤٠ م. ولم يتم تحديد التاريخ الذي تعود إليه هذه اللوحة بشكل مؤكد ، ولكن من المفترض أنها ترجع وبالتأكيد إلى تاريخ يقع ضمن القرون الثلاث الأولى من الميلاد مع الأخذ بعين الاعتبار التاريخ الذي حدد لها من قبل بعض المختصين ، وهذا التاريخ تم إرجاعه إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع للميلاد[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن – صورة رقم ١).

عرض اللوحة يتمحور حول أسطورة محاكمة الحسناء كاسيوبا وهي معروضة بين حوريات البحر النيريد ، ومن أجل تمييزها من بين العدد الكبير منهن فقد كتب اسمها فوق رأسها ، كما ظهرت بشكل مغاير عن الجميع بجسم منتصب وهي عارية كلياً ما عدا عباءة طويلة وفضفاضة تضعها على كتفيها وتكسي كامل جسمها الخلفي ، وهي بهذا الشكل بدت كملكة جمال فاتنة بجسم

---

(١) Cassiopée كاسيوبه وهي مجموعة نجوم أو كواكب تظهر في القطب الشمالي ، وتقع في مواجهة الدب الكبير بالمقارنة مع النجم القطبي. وقد أصبحت تطلق على نخبة من المشاهير. إلا أنها ظهرت في الميثولوجيا الإغريقية وفي هذه اللوحة بالتحديد على أنها واحدة من حوريات البحر ، بل هي الحورية الرئيسة .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 32 – 33 .

فائق الروعة والجمال مظهرةً جميع مفاتنها وإغراءاتها ، وقد ظهر الجسم كاملاً باستثناء قدميها التي فقدت أشكالها بسبب فقدان وتلف المكعبات الفسيفسائية المتعلقة بهذا القسم. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثامن - صورة رقم ٢).

وقد أبدع الفنان في هذا العرض الناجح بحيث أعطى لجسمها قيمة فنية فريدة من خلال العمقَ المعتم للعباءة التي ترتديها وقد ظهرت بعيونٍ ساحرة تدهش بها جميع من هم حولها ويحيطون بها بما فيهم حوريات البحر النيريد، وفي هذا المظهر صورت وكأنها شكل من أشكال ربة الجمال فينوس البحرية وقد انحرفت برأسها قليلاً إلى الجهة اليمنى مع انحناءة غزل بكامل جسمها ، وقد ظهر ذلك بعد عكف الركبة اليمن من ساقها ، بينما لفت ضفائر شعرها بشكل مستدير حول رأسها ثم أسدلتها خلفا. وتم تزيين الرأس فوق الضفائر بمعصب دائري بسيط خالٍ من أي زينةٍ أو ديكور تزييني.

كما أن امتداد ذراعيها بشكل طولي وشبه كامل ممسكةً في عباءتها من كلا الجهتين أعطى وضعية لإبراز صدرها الجميل والمحلى بثدييهما البارزين وكأنهما حبتي رمانٍ ناضجتين. وربما أن الجمالية التي ظهرت بها فرضت على الفنان أن يُخلي جسمها من أي نوع من أنواع المجوهرات التي تتزود بها مثل هذه الحسناء والتي عرضنا عدداً منهن من أمثال الإلهة فينوس والإلهة أرتميس .

وهي بهذا التشخيص لا تتشابه مع عرضها في لوحات كاسيوبيا والنيريد الفسيفسائية في قبرص ، فنجدها تظهر هناك في وسط مشاهد للحسناوات من حوريات البحر النيريد والمحاربة كريسيس البحرية كحسناء تمتلك جسماً رائعاً وفائق الجمال بجذع ممشوق وشخصية ذات سمو وعلو عن بقية الشخصيات المعروضة ، إلا أن وضعية الأجسام والمظاهر والإكساءات والحركات والزينة والمرافقين والمرافقات فجميع هذه الأمور اختلفت كلياً عما هي عليه في لوحة تدمر[1]. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثامن - صورة رقم ٣ - ٤).

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 64. Fig 30

وبما أن هذا العرض يتعلق في عالم البحار لذلك يتوجب الأمر دراسة هذه اللوحة بشكل تفصيلي مقترنةً باللوحة التي ظهرت في أفاميا والمتعلقة بدورها بحوريات البحر النيريد والتي ظهرت فيها كاسيوبيا ليس فقط على أنها غير معاقبة وإنما تحمل في هذه المرة تاج النصر ، وبذلك تتفق في هذا المشهد مع المشهد الذي ظهرت فيه المحاربة كريسيس البحرية إلى جانب كاسيوبيا في لوحة قبرص .

ولدينا دليل أخر على تمثيل كاسيوبا على أنها منتصرة جاء من خلال لوحة فسيفساء الحوريات في مدينة أفاميا حيث ظهرت كاسيوبيا في وسط مشهد وهي تخلع ملابسها التي لم يبق منها سوى العباءة التي تكسي ظهرها ، بينما بدت عارية كلياً في المواجهة والتي ظهرت من خلالها كفتاة شابه حسناء بجسم رشيق وممشوق وجميل وإلى الجهة اليسرى منها إحدى وصيفاتها وهي تساعدها على خلع لباسها، بينما إلى يمينها وقفت إلهة النصر نيكة وهي تمسك في يدها اليسرى غصناً من النخيل وهو رمز أشجار النخيل في مدينة تدمر ، بينما تمسك في اليد اليمنى تاج النصر الذي رفعته بيدها لكي تضعه على رأس كاسيوبا المنتصرة والمتألقة[1] .

ومن أجل دراسة كامل هذه اللوحات المختلفة والمتنوعة والمنتشرة في جميع المدن والمواقع الأثرية في حوض البحر الأبيض المتوسط ، وبالطبع فهذا يحتاج إلى دراسة مطولة تحتاج من الباحث إفراد دراسة موسعة عن ذلك، ومن الممكن أن تكون انطلاقة بحثه من المشاهد المكتشفة في المدن والمواقع الأثرية في سورية لإظهار العمق التاريخي لذلك الأمر والذي يرجع في جذوره التاريخية إلى الميثولوجيا السورية القديمة والتي ترجع هي بدورها إلى ما قبل الفينيقيين في سورية ثم تبلورت في ذلك العهد وانتشرت مع انتشارهم في العالم القديم ثم انتقلت إلى اليونان والرومان[2] .

وفي مشهد تدمر تتوزع من حول كاسيوبيا الملائكة الصغار كرمز للعاشقين الصغار بوتي والذين كانوا يظهرون دائماً معها في العديد من

---

(١) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles , 1981 .

(٢) DEGEORGE , Gerrard. Mosaïques de Syrie. Dans l,ŒIL , l,art sous toutes ses formes. Les arts en Syrie. Revue d,art No 337 , aout 1983 , p , 440. Fig 8 .

اللوحات كمرافقين ومساعدين بالوقت نفسه ، بينما برز من الجهة اليسرى الإله تريتون إله الموج وكأنه شكل غريب عن المشهد وليس له التصاق مباشر معه .

ومن المؤكد أن هذه اللوحة التي جاءت ضمن تركيب حلقي الشكل بشكل أوسع مما هو معروض تصور مشهد معاقبة كاسيوبيا بسبب تكبرها وغطرستها واعتلائها عن الآخرين، لذلك أرسلت لها رسالة إهانة وشتيمة من قبل الوحش البحري نقلت إليها بواسطة بوسيدون إله البحر ولتكون طعاماً له.

إلا أن الحقيقة كانت عكس ذلك كما تروي الأسطورة حيث قدمت بدلاً عنها أندروميدي[1] الابنة الحقيقية والأميرة التعيسة على هيئة كاسيوبيا لتكون وجبة طعام لهذا الغول أو الوحش البحري. إلا أن البطل بيرسيه[2] أنقذها في اللحظة المناسبة .

وقد أعجبت هذه القصة الأسطورية جميع الشعراء والفنانين ، لذلك كانت مصدر إلهامٍ لهم في نسج الصور واللوحات الخيالية وبتوظيف شخصيات قريبة من الواقع. ومن هنا صور الفنانين كاسيوبيا ومن حولها على شكل حسناوات وملكات جمال ، ولكن في لوحة تدمر فقد ظهرت كاسيوبيا الملكة المتفوقة على جميع الملكات والحسناوات ، وبالطبع فهذا يعتبر إبداع فريد من نوعه تميز به فناني الفسيفساء في سورية .

ومن هنا استطاع الفنان الذي أخرج لوحة تدمر أن يظهر ويؤكد ويثبت الحدث بوساطة توضيح الاصطفاء والتفصيل المحلي لهذا الموضوع على ضوء التقاليد الميثولوجية السورية القديمة والتي ترجع في مفهومها إلى نظرية نشأت الكون عند الفينيقيين موضحة بالتعبير والشرح والتفسير بمظهر

---

(١) Andromède أندروميده في الميثولوجيا الإغريقية هي نجمة لوبية فوق نصف الكرة الشمالي ، وتتمثل بصورة امرأة ممددة الذراعين ومقيدة الرسغين. أو المرآة المسلسلة .

(٢) Persée بيرسه في الميثولوجيا الإغريقة هو بطل وابن الإله زيوس ودانائي Danaé. وقد شق رأس Meduse ميدوس والذي يعتبر جنس من الحيوانات الهلامية البحرية التي تضيء في الليل من أجل أن ينقذ أندروميدي Andromède التي تزوجها فيما بعد ، ثم أصبح حاكماً لكن من مناطق تيرانيت ومكدونيا .

أيقوني وبذلك فمن الممكن أن تتوافق كاسيوبيا هنا مع بيلوس ابن كرونوس عند الفينيقيين[1].

وقد ترافقت شخصية كاسيوبيا في هذا العرض التشخيصي المكور الذي بدا وكأنه قبة سماوية اندمجت فيه الشخصية المركزية مع ربات الفصول الأربعة اللاتي زين الأركان الأربع من العرض بحيث احتلت كل واحدة منهن إحدى الزوايا الأربعة بمظهر شخصية نصفية مجنحة ، ولكن للأسف لم يبق منهن بشكل محفوظ إلا واحدةً فقط والتي تمثل الربيع ، وقد ظهرت شخصيتها مكللة بالزهور وتحمل في حضنها طفلاً وديعاً ظهر وكأنه مولودٌ جديد.

وزاد في جمالية اللوحة مظهرها المزدوج والمحضون ضمن إطارين :

الأول : بيضوي ويحيط في القسم الداخلي من اللوحة والذي ظهر بمظهر منظوري على شكل مقبب حوى الموضوع الرئيس للعرض وتم تشكيل هذا الإطار على شكل جدليات لفائفيه على شكل ورق السجائر محاطة في شريطين من كل جهة أحدهما فاتح اللون وخالٍ من الزخارف وإنما منقط بحبيبات بيضاء والأخر غامق اللون وأضيق من الأخر.

الثاني : رباعي ويحيط في اللوحة بشكل كامل بما فيها الأشكال التي زينت الزوايا ، وقد جاء على شكل جدائل أيضاً ولكن بمنهج يختلف عن السابق بحيث ظهرت جدائله وكأنها ضفائر فتاةٍ مزدوجة وكثيفة ، أما الشرائط التي تحيط به فهي من النمط نفسه المنفذ في الإطار الأول .

وهذا الأسلوب المنفذ في الإطار تكرر كثيراً وفي العديد من اللوحات ، إلا انه جاء خالياً من أي تزيين نباتي أو هندسي ، ومع ذلك فجاء بمظهر جميل يليق في اللوحة التي هي بحد ذاتها جاءت بمظهر يغني عن كل الإضافات ، وربما أن ذلك هو السبب في اختيار مثل هذه الإطارات.

---

(١) Belos بيلوس في الميثولوجيا الإغريقية هو إبن Kronos كرونوس أو Cronos. ويدعى عند الرومان باسم Saturne ساتورن ، وهو إله قديم عند الرومان ويشابه كرولوس عند الإغريق ، وهو طريد أو مطرود من الشمس من قبل جوبيتير حيث التجأ إلى منطقة اللاتيوم Latium حيث أزهر المنطقة ونور وأحل السلام والرخاء و الازدهار ، وقد أصبح ملك العصر الذهبي حيث اعتلت الأعياد واشتهرت على شرفه كما أقتبس أسمها Saturnale ساتورنال من اسمه .

الموضوع التاسع :

القنطورسات الصيادين (السنتورات)[1]

وما زلنا مع هذه اللوحة في مدينة تدمر وفي منزل كاسيوبيا بالتحديد حيث تم العثور أيضاً على مشاهد مكملة إلى لوحة كاسيوبيا ومحيطةً بها والتي بدت على شكل أفاريز تزيينية بحيث ظهرت اللوحة التشخيصية لكاسيوبيا ومن حولها من شخصيات ، وكذلك المشاهد الإضافية المحيطة والملحقة وكأن المشاهد يجد نفسه حقيقةً في متحف متكامل عرضت فيه مختلف أصناف الأساليب المتبعة في فن الفسيفساء[2] .

وإن بدت اللوحة التشخيصية قليلة الحركة ،إلا أنها أحاطت بها شخصيات الفصول الأربعة لتعطي نوعاً من الإثارة ، ثم الملائكة الصغار المجنحين وأخيراً القنطورسات التي ظهرت في حركة ذات ديمومة مستمرة. ونشاهد هنا القنطورسات في حركة ديناميكية فعالة ونشيطة ، وقد زاد في تفعيل اللوحة الحيوانات التي تجري وتتطارد متفاعلةً مع الحدث ، وبذلك ظهرت كل الكائنات داخل المشهد وقد امتزجت مع بعضها البعض بشكل الملاحقة أو المطاردة أو التتابع وكأن الجميع في جوف حوض من المياه يعومون كالأسماك المختلفة في الأنواع والأصناف والأحجام. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع – صورة رقم ١).

---

(١) Centaure سنتور أو كنتورس Kentauros في الميثولوجيا الإغريقية وهو كائن خرافي نصفه إنسان ونصفه الآخر حصان أو فرس.. ولعبت هذه الشخصية أدوار كبيرة فـي قصص الميثولوجيا القديمة وخاصة بمرافقة الإلهة فينوس.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 34 – 35 .

وبالطبع فكون المشهد يعبر عن الصيد البري وخاصة صيد الحيوانات المتوحشة الكبيرة والصغيرة لذلك تطلب الأمر أن يصطحب الصيادون معهم أسلحتهم المخصصة للصيد ، إلا أن هذه الأسلحة كما نشاهدها في اللوحة عبارة عن أسلحة بسيطة تقليدية وبدائية مكونة من غصون الأشجار وجذوع الأشجار أو كتل وكسر من الحجارة الكبيرة والصغيرة .

وثمة أمورٍ أخرى ظهرت في اللوحة وهي الأجنحة الطيارة التي كان يرتديها الصيادون لتساعدهم على الطيران في حال مطاردة حيواناتٍ سريعة وهي عبارة عن أردية قماشية أو جلدية بالإضافة إلى القبعات الجلدية ، أو ديثارات مصنوعة من جلود حيوانية ، وجميعها ظهرت في المشهد وهي عائمة ومتطايرة ومسترسلة في الهواء الطلق .

ولم تكن الأشكال والهيئة التي ظهرت بها القنطورسات غريبة بل جاءت بشكل طبيعي واعتيادي كما تظهر به في الكثير من المشاهد الكلاسيكية التقليدية وبالصيغ والمفاهيم نفسها.

أما دور الفنانين في إخراج هذه اللوحة فقد تميز هنا في عدة أمور :

١ - تفعيل المشهد بالحركة الدائمة وإبراز الشخصيات بمظاهر القوة والمرونة في إبراز العضلات القوية والمفتولة وحركات المط الشديد والوثب السريع للحيوانات والمطاردة .

٢ - التفوق في إخراج وجوه الأشكال المعروضة بطريقة مذهلة تبين من خلالها الهيئة التي تظهر على صاحبها إذا كان مطارداً من قبل شيءٍ يهاجمهُ أو يقوم هو بدوره بالمطاردة ، وعلى سبيل المثال نجد أن القنطورس العلوي في الجهة اليسرى من اللوحة قد ظهر وهو في حالة الجري إلى الأمام وهو يترقب الحيوان الذي يطاردة من الخلف، بينما القنطورس من الجهة اليمنى فقد ظهر بمظهر المهاجم المنقض على الفريسة وهي أسفل منه متخذاً وضعية قذفها بحجرٍ كبير.

٣ - النجاح والتفوق في إبراز التفاصيل الدقيقة من خلال المهارة في استعمال الألوان من أجل إبراز الظل والوضوح والإضاءة الجيدة والتدرج بالألوان حسب المطلوب .

٤ – إظهار عيون الأشكال الآدمية والحيوانية بطريقة تعبيرية بليغة وواضحة تدل عما يجول في نفس صاحبه وما ينوي القيام به .

٥ – القنطورسات التي ظهرت هنا نصفها الأعلى جاء بشكل بشري والنصف الأسفل جاء بشكل الخيول الأصيلة .

الموضوع العاشر :

مشـــهد المـائـدة

تُعيدنا هذه اللوحة من جديد إلى مدينة فيليبوبولس – شهبا ، وتعتبر الكبرى من بين اللوحات التي استعرضناها حتى الآن ، حيث ظهرت على شكل مربع تقريباً بمقياس ٦،٦٢×٦،٥٠ م ، بينما المشهد التشخيصي الداخلي فقد جاء بشكل مربع بطول ضلع ٢،٦٦×٢،٦٦ م. وتعتبر هذه السجادة من اللوحات الأقدم في الكشف عنها في المدينة وسورية أيضاً والتي تم الكشف عنها في المدينة منذ عام ١٩٢٥م مع بعض اللوحات الأخرى من الموقع نفسه. إلا أنها وللأسف فقدت القسم الكبير من عناصرها ولم يبق إلا القليل من عناصرها. وقد جاء عرض اللوحة على شكل قسمين ؛ الأوسط منها وهو المركزي والتشخيصي ؛ فقد ظهر على شكل دائري ، بينما الثاني الذي يحيط به فقد جاء على شكل مربع تقريباً[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع العاشر – صورة رقم ١) .

وجاء موضوع المشهد الأول والأوسط واضح وصريح من خلال العرض التصويري المركزي وهو عبارة عن سفرة طعام على شكل مائدة مستديرة ظهرت في وسط التصوير التشخيصي المكون من شخصيات مرموقة تحيط بها من جميع الجهات ، وهذا المشهد بالطبع يبين وعلى الطبيعة كشاهد حي للتقليد المتبع في سورية والمنطقة الجنوبية بالذات لموائد الطعام الجماعية وبخاصة في حالة استضاف صاحب البيت بعض الضيوف في مناسبات الزواج أو أي مناسبة أخرى ، وتبين من ذلك أيضاً نوعية المأكولات التي كان يتناولها الضيوف[٢].

---

(١) DUNAND , M. Rapport sur une mission archeologique au Djebl Druze dans Syria VI 1952 pp 295 - 296. Syria VII 1926 p 335 .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 36 – 41 .

أما الجزء الثاني المحيط بها فقد جاء بدوره متنوع التشخيص ، فقد زينت الزوايا بصور آلهات النصر بحيث ظهرت في كل زاوية من الزوايا الأربعة واحدة منهن على شكل طائر مجنح بأجنحة تطير خلفها في الهواء الطلق وهي ترتدي لباس الحرب. (انظر ملحق الصور – الموضوع العاشر – صورة رقم ٢).

أما الجزء الثالث فتكون من الإطارات التي تحيط في كل جزء ، وقد جاءت بدورها على شكل أحواض ذات مسارات مزخرفة بزخارف موروثة ، ويعتبر هذا الأسلوب نوعاً من أنواع الإطارات ذات الأحجار الكريمة أو المرصعة بالجواهر. ويفصل الحوض المركزي عن المحتوى الخارجي إطار عريض تم تزيينه وإحيائه بضفائر مزدوجة تحدد في داخلها لوحات صغيرة على شكل مستطيلات مزينة أحياناً بتزيينات ذات بواعث هندسية ، وأحياناً ذات بواعث نباتية تتوسطها ثمار بارزة بمظهر لائق وجميل وأنيق .

ويبقى أن نشير هنا إلى أن هذا العرض الرباعي الذي يتخلله عرض مشهدي تصويري داخل شكل كروي أو بيضوي أو دائري لم يكن فريداً ونادراً ويقتصر على منطقة جغرافية أو فترة زمنية ، وإنما تكرر في الزمان والمكان ، وداخل موقع أو منطقة أو بلد. وتعتبر سورية نموذجاً يحتذي لمثل هذه العروض والأساليب والمناهج النموذجية في تنوعها وتعدادها .

وقد استعرضنا بعض النماذج سابقاً ، كما سنقوم لاحقاً في استعراض نماذج أخرى والتي من اشهرها ما جاء من مدن أنطاكيا وبشكل خاص من فيلا قسطنطين من المدينة نفسها وفي لوحة الفصول الأربعة ، وكذلك من مدن تدمر وأفاميا[1] .

وجميع العروض التي توسطت هذه الأنماط الفسيفسائية كانت تنتمي إلى سلسلة طويلة من التقليد المتوارث والمحاكاة التاريخية للرسوم التي كانت تنفذ على الأرضيات قبل التنفيذ ، والتي تم من خلالها تزيين الأرضيات والجدران بديكورات زخرفية ، إلا أنها كانت تتركز بشكل جوهري في تزيين السقوف والتي كانت تظهر على شكل تجاويف زخرفية أو مكرنشات مقببة أو ذات

---

(١) LEVI , Doro , Antioch Mosaic Pavements (Princeton,1947)

حدود وأضلاع تتخللها القبوات ، وهذا ما توضح بشكل جيد في فيلا قسطنطين في مدينة أنطاكيا .

كما تكرر ذلك في مدينة تدمر (بالميرا) وشهبا (فيليبوبولس) وفي العديد من الأمثلة التي لا تحصى في سورية أو خارجها ، ونذكر بعضاً منها والتي تعتبر الأشهر ؛ وعلى سبيل المثال لوحة التقويم السنوي التي تظهر تقسيم الأزمنة وحساب الأوقات والمنفذة في مدينة أنطاكيا ، ولوحة المأدبة في مدينة فيليبوبولس ولوحة محاكمة كاسيوبيا في مدينة تدمر.

وهذه العروض الثلاثة وإن جاءت من داخل سورية ، وإنما جاءت مختلفة الموقع والزمان والتفاصيل :

١ – أحدها من الجنوب والداخل الجبلي .
٢ – والأخرى من الشمال الغربي والساحلي.
٣ – والثالثة من الداخل الأوسط وشبه الصحراوي .
٤ – أما زمنياً فقد توزعت على القرون الثلاث الأولى بعد الميلاد ، فلوحة أنطاكيا يرجع تاريخها إلى القرن الثاني للميلاد ، ولوحة تدمر إلى القرن الثالث للميلاد أما لوحة فيليبوبولس فتعود إلى منتصف القرن الثالث للميلاد .
٥ – أما التفاصيل التزيينية الملحقة للوحة الوسطى ؛ فنجد أن زوايا وأركان هذه اللوحة جاء العرض في بعضها مزيناً بربات الفصول الأربعة بحيث تمثل كل واحدة منهن فصل من فصول السنة وتحتل ركناً من أركان الزوايا الأربعة ، بينما في تدمر فقد جاء العرض مختلفاً حيث زينت الزوايا الأربع بربات النصر بحيث احتلت كل واحدة ركناً من الأركان الأربعة. أما في اللوحات التي تعرض فيها ربات الفصول الأربع فنجد هذه الشخصيات أحياناً تعرض بشكل نصفي وأحياناً بشكل كامل. بينما في لوحة فيليبوبولس فقد عرضت ربات النصر بكامل أجسامهن وهن في وضعية التحليق في الفضاء بوساطة الأجنحة التي زودت كل واحدة منهن بها ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الألبسة. (انظر ملحق الصور – الموضوع العاشر – صورة رقم ٣ – ٤).

ونجد في بعض التفاصيل التي يجب إبرازُها هنا والتي ظهرت في أشكال ربات النصر أنهن ظهرن بأشكالٍ رائعة وبأقدام تنهض بحركات بالغة في الخفة والرشاقة والنشاط والحيوية. وبالطبع فقد جاء ذلك نتيجة إبداع الفنان في إبراز ذلك ، وفي التفننِ في استعمال الألوان التي توضح المشهد باستعمال اللون الأبيض والرمادي المخضر فوق عمقٍ صافٍ ونظيف يعطي برهاناً على دقة التقنية في الاستعمال .

وثمة أمرٍ آخر ظهر من خلال هذه اللوحة ويجب إبرازه وهو ظهور أشكال الثمار والبذور المنتثرة على الأطر والتي برزت بموجب عملية تلقيح أخرجها الفنان من خلال أنماط موروثة طبقت بشكلٍ متواتر ، وهذا يعني أن الفنانين لم يكن همهم إبراز الشكل التشخيصي مع التوابع فقط ؛ وإنما على العكس فقد كان عملهم متوازناً بحيث يكون الاهتمام في جمالية اللوحة بشكلٍ متكامل ويشمل كل جزء من الأجزاء من خلال الاهتمام الكامل بكل الأجزاء كاملةً .

وفي هذا النمط بالذات والذي يتعلق بموضوع المائدة فقد جاء التركيز على شقين داخل اللوحة التشخيصية نوضحهما على الشكل التالي :

الشق الأول : وهو إبراز الشخصيات المدعوة والتي تجلس محيطةً بالمائدة ، وهنا تبرز أهمية الموضوع من خلال الاهتمام بشكل كل واحد ومظهره ولباسه كلٌ على حدة ، ومن ثم إخراج المظهر العام للجميع بحيث يكون الشكل العام منسجماً مع المناسبة ، ومن هنا نجد أن جميع المدعوين بما فيهم من يستضيفهم أي صاحب البيت ظهروا بمظهر الغنى والترف وبمستوى حياة الطبقة البرجوازية المترفة ، وهذا بالطبع ظهر من خلال الألبسة وهيئة الجلوس ومظهر الجسم العام الممتلئ والوجوه الممتلئة والمشرقة .

والشق الثاني : وهو إبراز نوع المأكولات المتنوعة والمشروبات وملحقاتها والتي توضع على السفرة وتقدم للمدعوين ، وهنا يكون دور الفنان في إبراز الشعور لدى المشاهد في الإحساس بمدى الغنى الوفير والرخاء الذي يعيش به صاحب البيت ، أو المستوى الاجتماعي للمجتمع الذي ينتمي إليه ، ويبرز ذلك بإظهار المسكن الفخم والحدائق المحيطة به والأزهار التي تملأ

الجو عبقاً بروائحٍ عطرة وكل ذلكَ بإخراج منسجم ومتتابع ومترابط بمظهر متقن .

وبعد ذلك يأتي دور المأكولات وتنوعها من لحومات وخضراوات وفواكه وحلويات ومشروبات وأنواع الأوعية والأقداح وغيرها. وهنا نجد من خلال العرض الموجود أمام ناظرينا أن أنواع اللحومات التي وضعت فوق السفرة هي لحومات تعود إلى حيوانات البط والدجاج والحمام والحمام القمري والجدي وأنواع مختلفة من الطيور والخروف الصغير. وكذلك الخضراوات المتعددة وسلال الفواكه المليئة بأنواعٍ مختلفة ومن إنتاجٍ محلي صرف .

وكل ذلك ظهر من خلال اللوحة التي بدت بنضارة ممتعة وطراوة نادرة وديكورٍ غني وجميل ظهر في الفن السوري المتألق ليظهر حفلات السمر وما يتبعها والتي كان يعيشها المجتمع على شرف الإله ذو الشرى (دوساريس) ثم تحولت التسمية لتصبح تسميتها باسم حفلات ديونيسوس ومن ثم باسم حفلات باخوس .

ومن المتوجب أيضاً توضيح الأسلوب والمفهوم الذي ظهرت عليه طاولة السفرة المصطفاة والتي تم أخيارها لتليق بمثل هذا المشهد وهذا الحدث، لاسيما وأنها جاءت وسط صالة فسيحة ومتسعة. وقد جهد الفنانون وأبدعوا في ملء أرضيات مثل هذه الصالات الكبرى والتي كانت تعرف باسم التريكلينيوم أي الصالة ذات الأجنحة الثلاثة أو التريكلينيانوس أو صالة الطعام ثلاثية الأسرة أو الأجنحة .

ولملء الفراغ الحاصل بين اللوحة التشخيصة الوسطى والتي تكون بحد ذاتها عبارة عن شكل مستدير أو كروي ذي قطر متسع يملأ الفراغ الناتج بمواضيع تتعلق في موضوع المشهد الرئيس. ولذلك فكان العرض في هذه اللوحة منسجماً مع الحيز المكاني ومتكامل التفاصيل المشهدية .

وجاء عرض الشخصيات بطريقة تتناسب مع المأدبة ، ولهذا فمن جهة ظهرت هيئتهم في حالة الاسترخاء في الجلوس ، ومن جهةٍ أخرى عبر الفنان بشكل جيد عن خالة البسط والسعادة التي كانت تكتنفهم في تلك اللحظة، وهذا الأمر وبالطبع تطلب إظهار ما يقارب ثلاثة الأرباع من جسم كل شخصية .

ولكن هناك من بين الشخصيات التي صورة برزت صور أفراد بوضعية الانتصاب في الوقوف ، ومنها شخص ظهر في الجهة اليمنى واقفاً إلى جانب جرة كبيرة (أنفورة) وضعت فوق منصب ثلاثي المرتكزات أو الأرجل ، وقد عرض بوضعية الانحراف قليلاً إلى الجهة اليمنى مرتدياً لباسه الريفي المعتاد والمكون من قميص وجلباب قصير انكشف عن ساقيه ، وينتعل في قدميه صندلاً ، بينما ينسدل من على كتفه وشاحٌ طويل ويسترخي إلى الأسفل حتى مقدمة الأذرع ، وقد ظهر هذا العرض بالأسلوب نفسه الذي ظهر فيه الرجل وهو يتكئ على الأنفورة .

ولم يغب عن المشهد صور العبيد والخدم الذين يقومون على خدمة الضيوف وأصحاب البيت وذلك حسب الطريقة المعتادة في المنطقة وفي الإمبراطورية في تلك الفترة ، وكما برز ذلك بشكلٍ جيد من خلال لوحات الفسيفساء في فيلا سيلين بالقرب من مدينة لبدا الكبرى في ليبيا[1].

ولكن أبرز ما يظهر أمامنا في الصورة المعروضة ستة شخصيات جلسوا حول المائدة باسترخاء وراحة تامة ومطلقة وبشكل مزدوج ، وقد توجب العرض هنا أن يخرجهم الفنان في وضعية الجلوس في شكل نصف دائرة بحيث توافق ذلك العرض مع القسم العلوي من اللوحة الدائرية ، بينما شغل النصف السفلي منها موضوع المائدة ، وبالطبع فهذا الأمر يدل على إخراج فني متقن .

كما برز من بين الشخصيات رجل تميز بمظهره الجميل والمميز والذي ظهر عليه من خلال لباسه الأكثر فخامةً ، بحيث نجد أن جلبابه الأبيض المهيب جاء غنياً بالهدب والزركشة والتي برزت من خلال اللون الأبيض المعرق بتعريقات أرجوانية ، وكذلك تميز بجلسته الخاصة والتي انعطف بها قليلاً نحو رفاقه وهو يمررّ يده اليمنى فوق محيط الأكتاف ، بينما يمسك في يده اليسرى أرنباً صغير.

---

(١) المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ – ١٦. مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠– ١٥.

وربما كان القصد من ذلك إبراز مشهد شهواني يعبر عن الغزل والعنفوان الجنسي والذي كان القصد والرمز من خلاله التعبير عن الخصوبة والمراعي سيما وقد ظهرت هنا صورة الامرأة الجميلة والمتميزة بشعرها الطويل والعائم والمتموج وبلباسها الأنيق ومجوهراتها الغنية والتي ظهر منها الأساور وأقراط الأذن وهي في مظهر المواجهة مع انحراف قليل بالرأس نحو الجهة اليمنى. (انظر ملحق الصور - الموضوع العاشر - صورة رقم ٤).

وقد برزت الإثارة الرمزية هنا من خلال تقديمها إلى نديمها قدحاً من الخمرة ، وهي بذلك تقلد أو تقتدي بالإلهة أريان نديمة الإله ديونيسوس إله الخمرة وهي تقدم له الخمرة بأقداحٍ فاخرة والتي ظهرت فوق اللوحات الفسيفسائية في مدينة فيليبوبولس نفسها. ولكن زاد في العرض إثارة في هذه اللوحة ما تحمله في يدها اليسرى على شكل وردة مزهرة كعربون للمحبة وبيان قوة العشق لمن يقابلها .

وقد جاءت هذه العروض بشكلٍ متتالٍ ومتعاقب لتشغل الفراغات الحاصلة في الجهات اليمنى واليسرى من اللوحة التشخيصية الدائرية بحيث شغلت هذه التفاصيل ما يقارب ثلاثة أرباع المسطح الدائري. وهنا نشاهد أيضاً ملاحظة هامة وهي الاختلافات المميزة بالهيئة والحركة لكل شخصية على الرغم من الانسجام في المشهد ، فمنهم من ظهر عليه مشهد اللهو والتسلية ، ومنهم من بقوا بدور المراقبة والمشاهدة ، وهذا يعبر بشكل واضح عن التموج والتنقل والحركة المستمرة والتي تعطي انطباعا بأن مناسبة الطعام كانت عبارة عن دعوى إشهار لحفل زواج .

وهذا العرض المشهدي يتقارب مع ثلاثة عروض وجدت في المدينة نفسها ونفذت في فترة زمنية واحدة وهي منتصف القرن الثالث للميلاد وبالتحديد بين أعوام ٢٤٤ - ٢٤٩ م ، مع وضع افتراض بسيط بوجود اختلافات زمنية لا تبعد تاريخياً كل مشهد عن الآخر. وهذه المشاهد هي مشهد أفراح وأعراس أريان وديونيسوس ، وافراح وأعراس الإلهة تيثيس وهي واحدة من إلهات البحر وأم أخيل بمناسبة زواجها من بيلييه وكذلك هذه

اللوحة التي نحن بصدد الحديث عنها ، فقد جاءت معبرة بشكل واضح وصريح من خلال منهجية العرض .[1]

وثمة إشارة أخرى تعبر عن السعادة في الأفراح والأعراس وتحث على الزواج وعلى تعدد الأولاد وهي الكتابة التي نقشت على اللوحة والتي تقول : (السعادة في امتلاك الكثير من الأولاد). وهذا بالنتيجة عبارة عن عرض وتصوير واضح يظهر أهمية صلة الارتباط الزوجي وكذلك السعادة في الزواج أو تعدد الزوجات أو تعدد حالات الزواج وتجديدها بشكل مستمر مع الحث على الإنجاب وحسن التربية .

كما لا بد من الإشارة إلى أن هذه المشاهد لم يقتصر عرضها من خلال اللوحات الفسيفسائية ، وإنما عرضت أيضاً وبكثرة في المنحوتات وخاصة تلك التي تنحت فوق التوابيت الحجرية وبخاصة أغطيتها ، أو المنحوتات التي تزين واجهات النوافذ والأبواب والقمريات وكوات العقود والأقواس كما ظهرت كذلك داخل المقابر والسراديب المؤدية إليها ، وفي الرسومات على الجرار الكبيرة (الأنفورات) .

ويبقى أخيراً أن نشير إلى الإخراج الفني الجيد لهذه اللوحة التي تعبر عن تذوق مرهف لدى الفنان السوري الذي أخرج العديد من هذه اللوحات مبدعاً في توظيف الألوان والتي نهجت منهج قوس قزح في مثل هذه العروض وأظهرت الشخصيات وخاصة الوجوه وقسماتها بطبيعة نظرة ومشرقة وعيونٍ براقة مع حسن إخراج بياض العين وسواد الجفون بحيث يعطي لكل شخصية خصوصيتها المنفردة مع الحرص الشديد على إبراز الشخصية بصفات الرزانة والرصانة والوقار.

وبذلك نجح الفنانون السوريون في ابتكار أسلوب أيقوني جديد مهد للمرحلة المسيحية القادمة التي أخذت فيها مشاهد اللوحات تبتعد قليلاً عن عرض النماذج والصور المرتكزة على المفاهيم الميثولوجية الوثنية. كما نقل المشاهد إلى الواقع الذي كان يعيش به المجتمع في الماضي ليشاهد الحياة الاجتماعية بصورها الصادقة ، وكذلك المحبة والألفة بين الناس والأقارب والأصدقاء بطريقة وديعة تبين عدم التفاوت الطبقي الكبير بين أفراد الأسرة والعائلة ، مع إبراز حياة الترف والثراء ودور الخدم والعبيد في المجتمع .

---

(١) WILL, Ernest. Une nouvelle mosaique de Chahba dans AAS III 1953, pp. 27-48.

الموضوع الحادي عشر :

مباريات سباق العربات في ميدان الفروسية

تميزت سورية بغناها بالأوابد الأثرية ، بل تعتبر الأغنى في العالم ، وفي المرتبة الأولى من بين مناطق الإمبراطوريات التي جالت فوق أراضيها حضارات وإمبراطوريات وشعوب. ومنهم آشوريون ومصريون وآراميون وفرس وأنباط ويونان وروماني وبيزنطيون...إلخ. ومن بين الأوابد والمخلفات الحضارية ميادين الفروسية ، ولكن للأسف وإن كان هناك العدد الكبير من هذه الأبنية في سورية ، ولم تخلُ مدينة كبرى منها سابقاً ، إلا أنه لم يبقَ ميداناً محافظاً على هيكليته وعناصره في سورية سوى ميدان الفروسية في بصرى وبعض معالم ميدان الفروسية في مدينة عمريت بالقرب من بانياس .

وقد صورت ميادين الفروسية فوق العديد من اللوحات الفسيفسائية كما صورت تفاصيل المسابقات التي كانت تتم فيها ، وقد نسجت العديد من القصص والروايات منها الحقيقي ومنها الخيالي ، ودخلت بعضها ضمن السير والمواضيع والأساطير التي نسجتها الميثولوجيا الإغريقية والرومانية ، ومن هذه الأساطير أسطورة أونوماؤوس وهيبوداميا وبيلوبس وزواج بيلوبس من هيبوداميا بنت ملك بيزا في منطقة ايليد اليونانية[1].

وقد تم الكشف عن اللوحة في أحد المنازل الأثرية في مدينة فيليبوبولس (شهبا) بحالة لا بأس بها ثم نقلت إلى المتحف الوطني في دمشق حيث أجريت

---

(١) زهدي (بشير) : لوحة فسيفساء من شهبا وأسطورة أونوماؤوس وهيبوداميا وبيلوبس. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الخامس والأربعون والسادس والأربعون ٢٠٠٢/٢٠٠٣ ، ص ١٠١– ١٠٦ .

عليها عمليات الصيانة والترميم وعرضت هناك. وقد جاءت على شكل مربع يحوي بداخله اللوحة التشخيصية المربعة بطول ضلع ٢،٢×٢،٢م والتي تظهر تفاصيل مجريات سباق العربات في ميدان الفروسية والتي كانت تجري إما فوق ميدان الفروسية في مدينة بصرى أو أحد ميادين الفروسية في إحدى المدن الكبرى. (انظر ملحق الصور-الموضوع الحادي عشر - صورة رقم ١).

وفي هذه المناسبة لابد من توضيح بعض الأفكار التي يتم سردها في قصص وسير الميثولوجيا القديمة وخاصة تلك التي ترد في الميثولوجيا اليونانية والرومانية والتي من ضمنها الأسطورة التي بين أيدينا والتي تمت فيها المطابقة بين مشاهد العروض في اللوحة وما ورد في سرد القصة كما جاءت في الأدب اليوناني .

ولو رجعنا إلى الكثير من هذه القصص نجد أن الكهنة في المعابد الوثنية كانوا يسيطرون على جميع مجريات الأمور في المجتمع من سياسية واجتماعية واقتصادية وعسكرية وغيرها ، وعندما لا تستهويهم الأمور ، أو تخرج مجرياتها عن مخططاتهم المرسومة مسبقاً ، عند ذلك يهيئون الظروف والمعطيات المناسبة ثم يقومون بالتنفيذ بعد أن يمهدوا لذلك الحدث بإشاعة الفكرة بين الناس. وعندما تتطابق الفكرة مع الواقع يصدق الناس ما حدث وبذلك ينسب هذا الأمر إلى الإرادة الإلهية التي تمثلت في العديد من الشخصيات الأسطورية والتي توافقت أو فاقت بأعدادها الظواهر الطبيعية ، وقد كانت تترجم صورة الإله من خلال شخصية بشرية خارقة للعادة تقوم بأدوار بطولية أثناء مجريات الحياة اليومية ، ومع الزمن تخلد صورة هذه الشخصية في أذهان الناس ليصبح إلهاً مقدساً[1].

---

(١) مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤. ص ١٩٤ - ١٩٥. ومن هذه القص كذلك قصة مبنى سرير بنت الملك في بصرى ، انظر كتاب حوران عبر التاريخ - خليل مقداد مرجع سابق. وكذلك قصة سقوط البطل إيتور ميتاً من فوق العربة أثناء حضور اللاإلهة أثينا. وللمزيد في التعرف على مثل هذه القصص وصورها ارجع إلى لوحات الرسوم الجدارية (الفريشسكات) في مدينة بومبي ومنها :

MARTORELLI , Luisa. Disegnatori di Pompei inizi dell,800. POMPEI 1748 – 1980 , I Tempi della documentazione. Roma 1981 pp. 138 .

POMPÉI. Travaux et envois archetectes français au XIXe siécle. Ecole française de Rome IFDN , Naple 1981.

وتصور اللوحة التي بين أيدينا تفاصيل سباق العربات داخل ميدان فروسية ، أو حلبة سباق العربات والفروسية (هيبودروم). ويبدو في المشهد مجموعة من العربات ، وكل عربة تجرها مجموعة من الخيول لا يزيد عددها عن أربع ولا يقل عن اثنين كما جاء في رسم لوحة جدارية في مدينة بومبيي. (انظر ملحق الصور – الموضوع العاشر – صورة رقم ٢– ٣) أما في حال وجود شخص واحد فيتم السباق على ظهر الجواد كما هو واضح من لوحة فيلا سلين. (انظر ملحق الصور – الموضوع العاشر – صورة رقم ٤ – ٥ – ٦ – ٧ – ٨).

ومن المعتاد أن كل عربة تتميز بلون خاص بها ويختلف عن ألوان المجموعات الأخرى. وعادةً يتم اختيار اللون الأزرق والأبيض والأخضر والأحمر ، وربما أن هذه الألوان ، أو من المفترض أن تتوافق ألوان العربات مع ألوان الخيول المستخدمة في كل عربة .

ومن المعتاد أيضاً أن تتواجد في السباق أربع عربات ، إلا أننا نجد في بعض اللوحات مثل لوحة فيلا سلين تصوير أكثر من هذا العدد من العربات. بالإضافة إلى وجود عدد كبير من الفرسان يمتطون ظهور الخيول بالإضافة إلى الخيول المنتظرة في إسطبلات الميدان وأصحابها في ساحة الميدان ينتظرون دورهم في السباق. كما نجد في اللوحات الكثير من الرجال المنتشرين داخل حلبة السباق لتنظيم الحركة وتقديم الإسعافات أو تنفيذ العديد من المهام. ولذلك تبدو ساحة الميدان في حركة مهيبة تشبه حركة خلية النحل من تواجد العدد الكبير من الموظفين المختصين. ناهيك عن المسؤولين عن تقديم الخدمات لجمهور المشاهدين. وكل هؤلاء يتم تصويرهم من خلال اللوحات الفسيفسائية أو ملحقاتها .

وكانت المسابقات والمبارزات التي تتم في الميدان تثير الحماس والنشاط والتشجيع والانفعال لدى المشاهدين سيما إذا كانت تتم هناك عمليات المراهنة بين المتفرجين الذين يشجعون مجموعة على حساب أخرى. حيث كان المتفرجون ينقسمون إلى مجموعات تتناسب مع المجموعات المتنافسة ، وكل مجموعة تعرف من خلال العلم المرفوع والمتناسب لونه مع لون العربة أو الحصان أو الفرس والفارس .

ومن خلال هذه التفاصيل التي تعرض في المشاهد الفسيفسائية استطاع علماء الآثار التعرف على كامل التفاصيل عن مباني ميادين الفروسية وحلبات سباق العربات والفروسية والتي نشاهدها في لوحات الفسيفساء في كل من مدينة فيليبوبولس وفيلا سيلين واللوحات المعروضة في متحف الباردو في مدينة تونس[١]، وكذلك من خلال اللوحات الجدارية (الفريسكو) التي تمثل سباق العربات في منطقة غوط الشعال إحدى ضواحي مدينة طرابلس في ليبيا[٢]، بينما تطلعنا لوحة تيمقاد على نمط أخر من سباق العربات حيث ظهرت العربة التي تجرها أربعة خيول والتي تعرف بعربة نبتين وكأن سباق الخيول والعربات كان يجري في وسط مياه البحر أو البحيرة حيث ظهرت أمواج البحر والأسماك تعوم من حول العربة ومنها أربعة أسماك من نوع الدلفين[٣] . (انظر ملحق الصور – الموضوع العاشر – صورة رقم ٩).

ونلاحظ من خلال العروض والشخصيات الموجودة في لوحة فسيفساء فيليبوبولس تطابق بين ما هو معروض في اللوحة وبين ما ورد في أسطورة زواج هيبوداميا وبيلوبس ، وكأن الفنان أراد أن يطبق هذه القصة على الواقع المعروض أمامنا ، وقد نجح وأبدع في هذا العرض حيث صور الملك اونوماؤوس جالساً على مقعد بدون مسند وربما كرسي خشبي أو كنبة في الزاوية الجنوبية الغربية من أسفل اللوحة وقد ظهر بلباسه الملكي المكون من جبة صوفية حمراء مزينة بشرائط دائرية صفراء ظهرت في العديد من زوايا وخطوط الجبة بما فيها الأكمام والصدر بينما يضع على رأسه تاج المملكة وتحيط به هالة مستديرة على شكل طبق متعدد الحلقات. وبالطبع فقد تم التعرف على شخصيته من خلال مظهره وكتابة اسمه فوق رأسه .

وفي نفس العرض ظهرت ابنته هيبوداميا تقف بوضعية الانتصاب وهي ترتدي الألبسة المحتشمة والفضفاضة وفوقها عباءة مطرزة على كامل

---

(١) النيفر (المنجي) : الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء. تونس ١٩٦٩ .

(٢) أبو حامد (محمود) النمس (محمود) : مدينة طرابلس منذ الاستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي ، طرابلس ١٩٨٧ .

(٣) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ١٠٨ .

أطرافها بإطارات تزيينية وقد كست بها الرأس والجسم ثم أخذت بضمها في يدها اليسرى لترفعها عن الأرض بينما تقدم بيدها اليسرى شخصية خطيبها إلى والدها. وبالطبع فقد عَرف الفنان شخصيتها من خلال كتابة اسمها إلى جانب رأسها من جهته اليسرى .

وتمتثل أمام الملك شخصية الخطيب بيلوبس بلباس الفروسية الفخم والمزين بالمنهجية نفسها التي تزين جبة الملك ، بينما تتسدل خلف ظهره جبة حمراء معقودة فوق الكتف الأيسر ، بينما يكسو رأسه القبعة الفرجينية والتي عرف بها العازف والمغني أورفيه ، كما ظهرت فوق رؤوس العديد من الفرسان المتواجدين في ساحة الميدان. وقد ظهر الشاب بيلوبس أمام الملك بمظهر الفارس القوي حانياً رأسه قليلاً إلى الأمام وهو ينظر إلى الملك ماداً يده اليمنى وطالباً يد إبنته هيبوداميا ، بينما يمسك في يده اليسرى صولجاناً معقوف الرأس ويسنده على كتفه الأيسر ، بينما يلبس في قدميه جزمه جلدية بلون كموني كلون الطاقية التي تعلو رأسه أما ألبسته الباقية فقد اكتسبت اللون الأحمر مع الشرائط الذهبية الصفراء .

وفي مقدمة هذا المشهد تعرض صورة فتاة تشابه بمظهرها وشكلها ولباسها هيبوداميا ، وربما أنها شقيقتها وهي تصافح فارساً أخر ظهر بمظهر بيلوبس نفسه ، ولعله خطيبها أو زوجها .

ويوضح هذا المشهد المعروض في الصورة أن الموضوع يتعلق بمناسبة خطبة الفتاة من والدها ؛ إلا أن مجريات الخطبة تتم في ساحة حلبة السباق فربما أن ذلك يعني أن هناك نوع من المراهنة بين الخطيب والملك وهو رعبون الاتفاق أو المهر الذي طلبه الملك من خطيب ابنته وفي حال تحققه يتم الزواج ، وهذا المهر هو فوزه في المسابقة التي تجري بينه وبين فرسان آخرين أو بينه وبين فارس محدد أو حتى بينه وبين الملك. وتبين اللوحات التي نعرضها تفاصيل متعددة عن هذه الأمور والتي تماشت وتوافقت مع ما ورد في الأساطير حول هذا الموضوع. وقد شرح زميلي السيد بشير زهدي تفاصيل الأسطورة وتوافقها مع عروض اللوحة في بحثه : (لوحة فسيفساء من شهبا وأسطورة أونوماؤوس وهيبوداميا وبيلوبس) الحوليات الأثرية العربية السورية مجلد ٤٥ – ٤٦ عام ٢٠٠٢/٢٠٠٣ ص ١٠١– ١٠٥.

الموضوع الثاني عشر :

شخصيات رمزية تمثل العدالة والتربية والفلسفة

يظهر هذا الموضوع مرحلة التحول الحقيقية بالانتقال في فن الفسيفساء من الأساليب والمناهج التقليدية ذات البواعث الوثنية إلى الانطلاقة الحقيقية لفن الفسيفساء ذي الأساليب الأيقونية والتي أخذت تتبلور بشكل واضح في مدينة شهبا كما هو الحال في بقية المدن السورية والتي لم تكن بالتأكيد بعيدة عن مجريات التحول لهذا الفن والتي تحصل فوق أراضي الإمبراطورية. بل على العكس فقد كان الفنانون هنا سباقين إلى إظهار أساليب جديدة تتفاعل مع التطورات إن لم يكونوا هم السباقين في جميع الأساليب .

واللوحة التي نتكلم عنها الآن هي واحدة من اللوحات التي تم الكشف عنها في مدينة فيليبوبولس ، وبالتحديد من المنزل الذي أطلق عليه اسم منزل المأدبة نسبةً إلى لوحة المأدبة التي أكتشفت في البيت نفسه والتي تكلمنا عنها قبل قليل، ثم رممت وجرت عليها عمليات الصيانة ثم عرضت في المتحف الوطني في دمشق منذ وقت مبكر يعود إلى بداية الكشف عن اللوحات الفسيفسائية في المدينة منذ أعوام الخمسينات.

ومن المرجح أن تكون معاصرة زمنياً إلى اللوحة السابقة ، بمعنى أنها تعود إما لنهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع للميلاد ، في وقت أخذ يغلب فيه الطابع المسيحي ومفاهيمه على المجتمع أكثر من المفاهيم الوثنية. ولهذا ظهرت بأسلوب فني مغاير عما سبقها من لوحات فسيفسائية.

وتعتبر هذه اللوحة من النماذج المبكرة لهذا الفن والأسلوب المتبع في سورية في فترة ما يعرف باسم العهد البيزنطي إضافةً إلى ما تم الكشف عنه من لوحات معاصرة في مدينة أفاميا وأنطاكيا. وقد تكلم عنها العديد من

الباحثين الأثريين والمختصين في هذا المجال ، إما كبحث مستقل أو من خلال أبحاثهم عن فن الفسيفساء في مدينة شهبا أو سورية أو العالم .[1]

وتعتبر اللوحة ذات حجمٍ متوسط لا بأس به حيث جاءت على شكل مستطيل بمقياس ٣،٣١×٤،٢٣ م واللوحة التشخيصية الداخلية جاءت بدورها بشكل مستطيل بمقياس ١،٧٢×٢،٦١ م. ومن حسن الحظ فقد ظهرت بشكل سليم بكامل تفاصيلها ولم تتعرض لشيءٍ يذكر من التلف أو الخراب إلا الجزء اليسير والنادر، ولهذا بدت تفاصيلها كاملةً. وقد نفذت اللوحة ضمن منهجين[2]: (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني عشر – صورة رقم ١).

الأول – المنهج الخارجي ويرتكز على بواعث هندسية نفذ على شكل مربعات بمظهر المعينات المتداخلة مع مثلثات تملأ الفراغ الناتج بين مربع وآخر والإطار الخارجي المستطيل. وهذه المربعات جاء تزيينها من الداخل بأشكال هندسية أيضاً ، إلا أن هذه التزيينات جاءت بأشكال مختلفة بين مربعٍ وآخر. فمنها جاءت زينته بطريقة الجدلات ذات الضفائر الملتوية ، أو الشكل النجمي الداخلي أو المعيني والرباعي المتدرج أو الزهري المتصالب وهكذا .

وقد نفذت الأطر بمكعبات ذات حجم متوسط ومركبة من الألوان الحمراء والرمادية والأبيض السكري وبمقياس تكعيبي بلغ ١×١×١ سم. بينما المكعبات التي استعملت في اللوحة التشخيصية المركزية فجاءت مكعباتها من الحجم الصغير بمقياس ٠,٥٤×٠,٥×٠,٥ سم.

الثاني – المنهج الداخلي وهو اللوحة التشخيصية المحاطة بثلاثة أطر على شكل شرائط مستقيمة ومختلفة المقاييس في عرض حقولها وكذلك الألوان. وتحوي في داخلها إطارين ، الخارجي على شكل شريط خالٍ من الديكور والداخلي جاء على شكل مسننات متتالية .

وفي العرض الأوسط عرضت صور ثلاث نساء رمزية أو مجازية عرفت هويةُ كل واحدةٍ منهن من خلال الكتابة فوق رأسها والتي نفذت بمكعبات ذات تركيب زجاجي من اللون الأزرق الغامق ، إلا أن عناصرها

---

(١) FESTUGIÈRRE A - J .Anioche païenne et chrétienne. Paris 1959.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 42 – 43

فقدت من الموقع باستثناء بعض الدلائل البسيطة، إلا أنها مقروءة بشـــكل جيد[1].

ففي الوسط والمركز جلست السيدة أوتيكنيا التي تمثل التربية على هيئة امرأة محتشمة فوق عرشٍ عريض مصنوع من الخشب الفخم والسميك والمعرق والذي يرتفع بدوره فوق سرادق كبير وبشكلٍ رباعي انحصر تحتها فقط. وفوق الكتابة التي تبين اسم أوتيكنيا ورمزها كممثلة للتربية ظهرت ستارة مقنطرة متعددة الثنيات كتعبير بأن المشهد وجد في صالة تعظيم وتشريف واستقبال فخمة جاء موقع السيدات الثلاثة في صدرها المركزي. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني عشر – صورة رقم ٢).

وقد ظهرت السيدة ممسكةً بشكلٍ كامل بثوب فخم ترتدي فوقه عباءة صوفية من النمط المغربي تدخل رأسها من خلال الفتحة العلوية وينساب فوق ظهرها ثم يلتف حول حوضها وينسدل فوق فخذيها وكراعيب أرجلها بينما بقي صدرها وبطنها وأرجلها مغطاةً بالثوب الداخلي فقط والذي ظهر على شكل ثنيات تزيينية رسمت وصفت بشكل هندسي منظم وبالمنهجية نفسها من الأسفل والأعلى.

وقد أصبح هذا الطراز التزييني للباس منهجاً فنياً تكيف فيه الفنان ليبرز من خلاله أسلوب الخطوط والتموجات المستعملة في ألبسة العظماء والحكماء والشخصيات المرموقة والتي اشتهرت في التاريخ وظهر بشكل واضح في إبراز صور السيد المسيح والوالدة العذراء والقديسين والحكماء مثل سقراط ورفاقه ، ومن ثم اصبح المنهج المتداول طيلة العهد البيزنطي.

وقد ظهرت السيدة أوتيكنيا بمظهر المواجهة مع انحراف بسيط بصدرها نحو الجهة اليسرى في نفس الوقت الذي ينحرف فيه رأسها يميناً مع انحناءة بسيطة لكامل جسمها إلى الأمام ، بينما يكتسي رأسها بضفائر من الشعر الكثيف التفت حول رأسها وكأنها تاجٌ مكللٌ بالزهور، وبالطبع فهذا المظهر يعبر تعبيراً جيداً عن بالغ الحفاوة والتكريم للمرء أثناء استقباله لضيوفٍ كرام.

---

(١) DUNAND , M. Rapport sur une mission archeologique au Djebl Druze dans Syria VI 1952 pp 295 - 296. Syria VII 1926 p 335 .

وتحيط بها من كل جهة امرأة محتشمة أيضاً وهن السيدة ديكييوسين ممثلة الفلسفة من الجهة اليسرى والسيدة فيلوسوفيا ممثلة العدالة من الجهة اليمنى ، وقد ظهرت كلاهما بمظهر الترحيب بالضيوف كما هو حال السيدة أوتيكنيا الجالسة في الوسط وهن يفتحن اذرعهن بانفراجٍ إلى الأمام ، بينما جاءت وضعيتهما في حالة الوقوف المنتصب وهن يرتدين الألبسة نفسها ولكن بعروضٍ مختلفة. ولكن تميزت السيدة فيلوسوفيا عن السيدة ديكييوسين بوقوفها خلف صندوق يحوي بعض النفائس أو الهدايا ، وربما كان القصد من ذلك تعبيراً عن تقدمات أو هدايا أو أنواع من الضيافة التي تقدم للضيوف.

وبهذا العرض بدت السيدات الثلاثة بمظهر السعادة والإشراق والترحاب لضيوفٍ كرام ربما جاؤوا مهنئين للسيدة الوسطى أوتيكنيا بمناسبة حصولها على مرتبة وظيفية معينة أو اعتلائها منصبٍ مرموق. وقد زين هذا المظهر استعمال العديد من الألوان الزاهية مثل اللون الزهري – والزهري المعتق – والأبيض – والأسمر الرمادي القاتم ، كما خصص اللون الأزرق الفاتح لتمييز لباس السيدة فيلوسوفيا فقط ، إلا أن هذه المكعبات الزرقاوية فقدت من مواقعها للأسف.

وقد جاءت هذه اللوحة كشاهد آخر يضاف إلى بقية الشواهد كتعبير عن الإرث الحضاري السوري والمتجدد باستمرار عبر تاريخها المشرق والنضير.

الموضوع الثالث عشر :

العازف أورفيه أو أورفيوس[1] بين الحيوانات :

يعتبر هذا الموضوع وهذا المنهج الفسيفسائي الأكثر تداولاً والأكثر رمزية في العالم البيزنطي وخاصة القسم الشرقي منه في وقت مازال العداء فيه مستفحلاً ضد الدين والمعتقدات المسيحية عند بعض الناس وبعض المسؤولين في المراتب العليا في السلطة الإمبراطورية والذي تولد ضمن أسلوب ونمط ومنهج تم تعريفه بأسلوب الفسيفساء القسطنطيني نسبةً إلى الإمبراطور قسطنطين .

وهذا المنهج أخذ يبرز إلى الوجود في سورية مع نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع ثم تبلور جيداً مع انتشار واسع في منتصف القرن الرابع الميلادي. ومن روائع هذا المنهج لوحة العازف أورفيوس أو أورفيه في مدينة فيليبوبولس (شهبا). وكما ذكرت أن هذه اللوحة تعتبر الأكثر انتشارا في العالم البيزنطي مع بعض التباين بين لوحةٍ وأخرى في الفنِ والأسلوب التعبيري والمظاهر التشخيصية كما سنرى.

---

(١) Orphée أورفيه أو أورفيوس في لميثولوجيا الإغريقية ، وهو أمير منطقة تراس من جنوب / شرق القارة الأوروبية التي قسمت بين اليونان وتركيا ، وسمي القسم الغربي التابع لليونان باسم تراس الغربية والقسم الشرقي التابع لتركيا باسم تراس الشرقية ، وبلغارية تراس الشمالية .
وأورفيوس هو إبن ربة الفن كاليوب ؛ وهي واحدة من تسع حوريات شقيقات واللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون حسب الميثولوجيا الإغريقية ، وهو شاعر وموسيقي ومغني ، كما عرف على أنه إبن الإله أبولون ، وزوج يوريديكا.
وتعتبر أسطورة أورفيوس وصورته هي الأكثر عرضاً ومعرفةً من بين اللوحات الفسيفسائية والمنحوتات الرخامية والصخرية والرسومات الجدارية (الفريسكات) .

وزاد الأمر في الاهتمام بهذه اللوحة أيضاً موضوعها الرمزي الذي يرمز به إلى السيد المسيح والقديسة الوالدة مريم العذراء والقديسين والمؤمنين وبقية الرعية ، إلا أن جذور منشئها تعود في الأصل إلى الأساطير التي تعتمد على الميثولوجيا اليونانية والرومانية. وقد كان أورفيوس شاعراً وموسيقياً استطاع بألحانه العذبة وأغانيه المؤثرة أن يؤثر على جميع المخلوقات بما فيها النباتات ومنها الملائكة وخاصة ملك الموت والعالم السفلي هاديس[1].

كما عرف أورفيوس بأنه ابن الإله أبولون[2] وأمه كاليوب[3]، وقد تزوج من يوريديكا التي أحبها حباً جنونياً ، إلا أن هذا الزواج لم يستمر طويلاً بسبب موت زوجته يوريديكا على أثر لدغة أفعى. ولهذا حزن عليها أورفيوس حزناً شديداً حتى سكنت في أعماق مشاعره مما جعلها دائماً أمام ناظريه ولم يستطع نسيانها أبداً ، لذلك خلد إلى العزف والغناء عله يضمد جراحه ويسكن فؤاده وتنسيه أحزانه .

إلا أن هذا الشجون والحنين والألم الذي كان يعيشه جعله موضع اهتمام من قبل الناس وجميع المخلوقات ، لذلك أخذ الجميع يشاركونه أحزانه وبكاءه وبخاصة في لحظات الاستماع إلى أغانيه وألحانه الحزينة بما فيهم هاديس إله الموت والعالم السفلي والذي يتحكم في مصير جميع الأموات ومن يسكنون العالم السفلي ، وقد رق قلب هاديس على أورفيوس .

---

(١) Hadès هاديس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الموت والعالم السفلي ، وكان يعرف باسم بلوتوس ، كما سمي عند الرومان بلوتون Pluton .

(٢) Apollon أبولون في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الجمال والضوء والنور والفنون والتنبؤ والتنجيم والعرافة عند الإغريق. وقد بني له العديد من المعابد في كافة المدن الإغريقية. إلا أن معبده الرئيس والمشهور فقد بني في مدينة ديلفس حيث توجد نبوءته التي تخرج من خلال نبية دلفية تخرج المعجزات الإلهية باسم ابولون من هذا المعبد كما يلجيء كافة الكهنة والعرافين إلى هذا المعبد على أعتبار أن الإله يجيب الدعوات والإستجابة في أمور الغيب من هذا المعبد.

(٣) Calliope كاليوب في الميثولوجيا الإغريقية هي زوجة الإله أبولون وأم المغني أورفيه، وحسب المعتقدات الإغريقية فهي واحدة من تسع حوريات شقيقات واللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون .

عند ذلك وعده أن يعيد إليه زوجته بعد ان اتخذ عليه شرطاً بان يسير في الأمام وتسير زوجته من خلفه في باطن الأرض دون أن ينظر إلى الخلف لرؤيتها حتى يخرجوا جميعاً ويصلوا إلى سطح الأرض ، وقد التزم أورفيوس بذلك بحيث سار في المقدمة والإله هرمس رسول الآلهة ومن خلفه أورفيوس ومن ثم يوريديكا .

وخلال هذا المسير واجه الجميع العديد من المخاطر، إلا أنهم استطاعوا اجتيازها. وما إن كادت تلوح لهم أضواء الفضاء الخارجي حتى خطرت في ذهن أورفيوس فكرة التأكد من وجود زوجته حية قبل الخروج من جوف الأرض ، لذلك استدار رأسه بطريقة عفوية رأى من خلالها خيال زوجته خلفه.

إلا أن الإله هاديس لم يأخذ في حسن النوايا ، فقد أعتبر أورفيوس قد أخل في المواثيق والتعهد الذي اتخذه على نفسه ولذلك أعاد زوجته إلى العالم السفلي وعالم الأموات من حيث أتت ، وقد اعتبر ذلك عقاباً شديداً لمن يخل في العقود والعهود والمواثيق .[١]

وقد تم الحديث عن هذا الموضوع في العديد من المنشورات ، كما تناوله العديد من الباحثين ، إما كموضوع مستقل ، أو من خلال الحديث عن فن الفسيفساء والأساليب والمفاهيم الرمزية المستعارة ، ومن ضمنها هذه اللوحة التي نحن بصدد الحديث عنها والتي عرضت في العديد من الكتب والدوريات الأثرية والعلمية العربية منها والأجنبية كتعبير عن المستوى الفني المتطور في سورية لهذا الفن وهذا المنهج[٢].

جاءت اللوحة على شكل سجادة غنية جداً بالحركة والإيثار ، كما تعتبر مع عدم المبالغة في القول الأكثر إثارة من بين لوحات العازف أورفيوس في

---

(١) LAVEDAN , P. Dictionaire illustré de la mythologie et des antique grecques et romaine , Librairie Hachette. 1931.

(٢) STERN Henri , La mosaïque D,Orphée de Blanzyles - Fismes dans Gallia , XIII. 1955 , pp. 41 - 77
THIRION , J. Orphée magicien dans la mosaïque romaine dans Melanges École française Romę , LXVII 1955 , pp. 149 – 197.

العالم. كما جاء حجمها الرباعي المربع تقريباً بشكل متوسط حيث بلغت مقاييسها ٣،٠٨٥×٣،٠٨٥ م ، كما جاءت اللوحة التشخيصية أيضاً رباعية مربعة تقريباً وبمقاييس ٢،٣٥٥×٢،٣٦٥ م. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث عشر – صورة رقم ١) بينما جاءت لوحة العازف أورفيوس في قبرص أقل إثارةً وحركة رغم اتساع مساحتها الملحوظة والبالغة ٤,٢٥×٥,١٠ م[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث عشر – صورة رقم ٢) .

وجاء عرض الموضوع ضمن لوحة تشخيصية محاطة بإطار مربع ذي بواعث هندسية مختلفة ضمن إطارات رباعية على شكل ومنهج اللوحة السابقة. أما العازف وهو الموضوع الرئيس في العرض فقد جاء بوضعية الجلوس على صخرة في وسط الطبيعة الطلقة يحيط به عالم متعدد من الحيوانات التي تنتمي إلى العديد من الأصناف الحيوانية الأهلية والمتوحشة ، الأليفة والمفترسة ، ناهيك عن الطيور والزواحف في وسط غابة غنية بالأشجار والزهور والرياحين ، وكأن الفنان أراد أن يملأ الحيز المكاني باللوحة بحيث يستغل أي فراغ حاصل بصورة حية لشكل معين يتناسب مع هذا الفراغ ، وهذا ما نلاحظه على سبيل المثال في الفراغ الحاصل نتيجة تقوس رقبة البطة التي ظهر شكلها خلف العازف ، وهنا استفاد الفنان من ذلك ليظهر من خلاله رقبة ورأس ثور أو بقرة ذات حجم ضخم .

كما بدت شخصية العازف قوية ومهيبة وبمظهر الرجل الجبار الذي يسيطر بشكل كامل وبكل ثقة عما يتواجد من حوله من مخلوقات. وزاد في هيبته ووقاره وجمال مظهره غنى اللباس الذي يكسو كامل جسمه من رداءٍ كهنوتي صوفي شرقي يحيط به حزام علوي جاء في مستوى الصدر ، كما زينت الأكمام بلفائف مزدوجة فوق الرسغ والسواعد وبألوان متباينة عن ألوان الرداء ، ولبس كذلك سروالاً فارسياً وجبة أو عباءة سورية مشكولة على الكتف الأيمن على الطريقة الليبية تنسدل لتغطي الظهر ومن ثم تلتف على الفخذين ثم تسترخي على الأرضِ من خلف الأرجل ، ويعتلي رأسه قلنسوة

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 51. fig 22

فريجية[1] متوجة من الأعلى بشكلٍ كروي ٍ شرقي بينما يخرج من تحتها متناثراً في كل الجهات قسم من شعره الأشعث وغير المنتظم ، وكل ذلك جاء بألوان زاهية تتناسب مع فصل الخريف غلبت عليها الألوان المشتقة من اللون الأحمر الأرجواني والخمري والبني الفاقع والغامق .

أما الهيئة التي ظهر بها العازف فتوحي بأنه كان يندهش من حالات الطرب التي كانت تشعر بها المخلوقات من حوله بما فيها الأشجار وفروعها وأغصانها ، كما تمايلت الأفعى التي التوت حول جذع الشجرة وهي تلوح برأسها طرباً وهي ترقص بلسانها الممتد أمامها والذي من خلاله كانت تستشعر نغمات العازف العذبة ، وقد وضع أورفيوس آلة العزف القيثارة على فخذه الأيسر بينما يمسك في أصابع يده اليمنى ريشة العزف في الوقت الذي يضرب بأصابع يده اليسرى على أوتار الآلة[2] .

وفي هذه اللحظة وهي لحظة التعمق في العزف ينحرف رأسه قليلاً إلى الجهة اليسرى ، بينما تحدق عيونه في السماء كتعبير عن النشوة والإعجاب والانجذاب. وتعتبر هذه اللحظة وهذا المظهر الأكثر إيحائية والأكثر إثارة والأكثر إحساساً بخاصة إذا كانت ترافق الموسيقى أنشودةً غنائية لأحد الشعراء البارعين في ذلك العصر، إلا أن مظهر فمه المغلق في الصورة يدل على أن أداءه كان يقتصر على العزف فقط .

ولكن يكفي هذا العازف فخراً أن يبلغ مستوى عزفه القمة في تذوق طعمه لدرجة تذوب فيها الحيوانات المتوحشة والمفترسة طرباً وتسحر وتفتن من ذلك حتى نسيت نفسها وأخذت تشارك بعضها البعض في الرقص ، وقد ظهر ذلك جيداً على رقاب الحيوانات المتواجدة في الجهة اليسرى من العازف مثل الغزلان والكلاب والخيول ، بينما سكنت للنشوة تلك الحيوانات الموجودة في الجهة اليمنى ، أما الحيوانات التي كانت بعيدة عن المشهد فقد قدمت

---

(١) نسبة إلى منطقة فريجة التي تقع إلى الشمال الغربي من أسيا الصغرى بين بحر إيجة ومضيق أوكسين .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 44 – 49.

مسرعةً للحاق بالموقف والترنم طرباً ، وحتى الأشجار كادت أن تنقلع من جذورها من شدة الطرب والنشوة والإحساس .

ولم يكن مشهد الطرب والغناء بعيداً عن الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع والناس في تلك الفترة ، بل على العكس فنجد أن تذوق هذا الفن كان يسود حياة الناس في بيوتهم وأثناء عملهم وفي الطبيعة وحتى داخل غرف النوم ، وكل ذلك جاء من خلال الشواهد الحية ، وقد كانت لوحات الفسيفساء والرسوم الجدارية خير شاهدٍ على ذلك وتقدم نماذج كدليل على تجذر هذا الفن منذ العصر الكلاسيكي المبكر .

ولو نظرنا إلى لوحة الرسم الجداري في مدينة بومبيي لوجدنا العازف وهو يمتع كل من الإله ديونيسوس وسيلين والإله بانتير والكلب الصغير ، والجميع يتمايلون طرباً داخل الصالة بما فيهم العازف[1] . (انظر ملحق الصور - الموضوع الثالث عشر - صورة رقم ٣) بينما نجد في لوحة رسم جداريٍ من منزل أخر ظهرت العازفة هنا كسيدة متألقة وقد أخذت تعزف منفردةً وبنفس آلة العزف التي نجدها في جميع اللوحات التي نعرضها عن هذا الموضوع[2]. (انظر ملحق الصور- الموضوع الثالث عشر - صورة رقم ٤).

ومثال أخر أيضاً ومن الرسم الجداري في مدينة بومبيي حيث نجد أن العازف تمثل هنا في الإله أبولون وهو يعزف إلى ميركوريو إله التجارة والسفر عند الرومان وعند اليونان الإله هرمز وهو يجلس على صخرة ويتكئ بذراعه الأيسر على مرتفع بينما يحني رأسه على اليد اليسرى أيضاً وهو يشارك العازف أبولون بالغناء ، أو بمعنى أنه هو المغني وأبولون من يقوم بعزف موسيقى الأغنية واقفاً[3] . (انظر ملحق الصور - الموضوع الثالث عشر - صورة رقم ٥).

---

(١) PEROCHE , E. Peinture de la chamber des prêtres du temple d'Apollon (de Venus). POMPÉI. Travaux et envois archetectes français au XIXe siécle. Ecole française de Rome IFDN , Naple 1981. p 149. fig 20.

(٢) POMPEI 1748 – 1980, I Tempi della documentazione. Roma 1981 pp. 27 , fig 7.

(٣) نفس المصدر السابق ص ٧٠. شكل ٢٦ .

أما في اللوحة الفسيفسائية الرائعة في مدينة نابولي فنجد العازف جالساً في هيئة نضرة تكسو رأسه قلنسوة لامعة كالذهب ومظهرها في منتهى الأناقة والنعومة ، بينما خلد العازف في تفكيره المغرق في التأمل والتبصر والخيال وكأنه دخل في هذه اللحظة في الغناء بشكل مترافق مع العزف ، وقد ظهر ذلك أيضاً من خلال حركة الحواجب التي بدت عليها سمة الإحساس والتذوق والإدراك للقصيدة الغنائية الممتعة ، وفي هذه اللحظة أيضاً كان التجاوب ظاهراً على الأطراف بحيث أخذت قدمه اليسرى شكل الارتكاز على الأرض لتستند فوق فخذه آلة العزف ، بينما نجد رجله اليمنى تظهر حالة الإيقاع وهي في حالة الضرب على الأرض بوساطة حذائه. أما يده اليمنى فكانت مشغولة بالعزف حيث يمسك في أصابعها الريشة التي يضرب بها على أوتار الآلة ، بينما يضرب في أصابع يده اليسرى فوق الأوتار ، وفي هذه الوضعية لليدين تتشابه مع وضعية اليدين عند العازف أرفيوس في لوحة فسيفساء مدينة فيليبوبولس[1].

وفي الوقت نفسه تجد معصم اليد بارزاً على شكل نتوء بينما زند اليد ينغرس نحو الداخل ، ومن الجهة اليسرى نجد أصابع اليد ممتدة وهي في حالة الضرب على الأوتار. وفي هذه الوضعية نجح الفنان في إظهار التعبير الداخلي لشخصية العازف وما ينم في داخله من مشاعر وشجون وطرب ونشوة وحماس وفرح أثناء العزف.

وقد لاحظنا في بعض اللوحات أن العازف اورفيوس كان يرغب أحياناً في الخلود إلى الراحة بحيث يخرج إلى الطبيعة ويجلس بين الأشجار ويعزف منفرداً وبمعزل عن كل شيء. وهذا ما وضحته لوحة فسيفساء فيلا النيل بالقرب من مدينة لبدا الكبرى في ليبيا[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث عشر – صورة رقم ٦).

---

(١) THIRION , J. Orphée magicien dans la mosaïque romaine dans Melanges École française Rome , LXVII 1955 , pp. 149 - 197.

(٢) عيسى (محمد علي) : معالم من الآثار المسيحية المبكرة في ليبيا منذ بداية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السادس الميلادي. مجلة آثار العرب ، العدد السادس ، آذار ١٩٩٣. ص ١٠٤ – ١١٤. لوحة ص ١٠٥ .

وتنقلنا لوحة أورفيوس التي تم العثور عليها بالقرب من مدينة لبدى الكبرا الأثرية إلى تصور آخر بحيث جاءت بمشهد يصور الحياة الاجتماعية واليومية لعالم البر والبحر من خلال خمسة مشاهد في ثلاثة عروض على الشكل التالي: (انظر ملحق الصور–الموضوع الثالث عشر– صورة رقم ٧).

١ – **المشهد الأول والعلوي** فقد تمحور حول العازف أورفيوس الجالس على صخرة بهيئة ومظهر يشبه مظهره في لوحة فيليبوبولس بما فيها القلنسوة والتي أصبحت عبارة عن هوية ترافقه في أي صورة يظهر بها سواءً في لوحات الفسيفساء أم في الرسوم الجدارية أم في المنحوتات الحجرية والرخامية وغيرها. إلا أن اللوحة هنا جاءت بعرض مختلف للمخلوقات التي تحف بالعازف والتي اقتصرت على الكم الهائل من الحيوانات التي ظهر منها الفهد والغزال والثور والدب والحصان والخنزير الوحشي والحصان ، بالإضافة إلى أنواع متعددة من الطيور مثل الدجاج والبط والحجل والطاووس والنعام والعقاب. إلا أن لوحة شهبا ظهرت أكثر تنوعاً وإثارةً .

٢ – **المشهد الثاني والأوسط** فقد أنقسم إلى ثلاث لوحات تمثل عالم البحار ؛ فالوسطى منها تمثل عالم الصيد على سطح المياه حيث ظهرت مراكب الصيد والصيادين ووسائل الصيد ... إلخ. بينما اللوحة اليمنى فقد مثلت جوف البحر وأنواع الأسماك التي تعيش فيه ، أما اللوحة اليسرى فقد مثلت الشاطئ البحري .

٣ – **المشهد الثالث السفلي** فقد انقسم بدوره إلى ثلاثة لوحات وجميعها تمثل الحياة اليومية لعالم البر والحياة الريفية والحرف التي يمارسها الناس من الرعي وتربية الدواجن والحياة الأسرية والعديد من المواضيع[١].

---

(١) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة أثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١. لوحة ١٣ ص ١٠٩

ومن خلال استعراض بعض من النماذج يبدو لنا جلياً وبوضوح الدور الريادي والمبدع للفنان السوري في إحياء وتنشيط المشهد وبث الإثارة والتعبير الصادق لعالم المشهد ، مع البراعة في اختيار الألبسة التي ترتديها الشخصية الرئيسة وجميع عناصر المشهد بحيث يسهل التعرف على التفاصيل والوصف ومن ثم تخرج جميعها متوافقةً في التفاصيل مع صورة العازف المكلل بالقلنسوة الذهبية البراقة نفسه .[1]

وطبيعي وفي هذا النمط الفني استطاع الفنان أن ينجح في اختيار الألوان المناسبة والمتنوعة أو المتبدلة وبخاصة تلك التفاصيل المتلونة في ألبسة العازف والتي ترجع إلى حذلقة وبراعة الفنان في إبراز التعاقب المتدرج للون الأحمر ، وهذا يعني بدون شك أن هذا النموذج يكون قريباً ومستلهماً من المنهج أو جميع المناهج التي طبقت في مدينة فيليبوبولس واستمد منها الفنان جميع التخيلات والتصورات والمبتكرات ، مع عدم ابتعاده عما نفذ من هذا القبيل في بقية المدن السورية وخارجها .

كما لا بد من التذكير أن عملية الإبداع لم تقتصر على شخصية العازف بل شملت كل من رافقه في المشهد من الحيوانات الضعيفة إلى القوية إلى المتوحشة مع إخراجها جميعاً بصورة متمازجة تحيط بالعازف الساحر والفاتن والمتأثر بالواقع لدرجة الخدر والذهول والهذيان. وهذا بالنتيجة عبارة عن مظهر يعبر عن انفعال حاد وقوي يترجم جيداً قوة الإحساس والشعور الناجح عند الاستمتاع في الغناء والموسيقى معبراً عن حالة الطرب الحقيقي.

وهذا ما نشاهده من خلال القوة في التأثير التي ظهرت في الرسم والتي عبرت من جهتها عن شدة وقوة المظاهر والهيئات لعناق ورقاب الحيوانات الممتدة والمتطاولة بشكل مفرط للغاية وكما ظهر ذلك أيضاً في حركة الأفواه والشفاه والهيئات المنفرجة أو المنحرفة حسب شدة الانفعالات والأحاسيس ، كما نلاحظ جيداً الحركات التي خططت وصممت ورسمت في المواقع الدقيقة والحساسة مثل العيون والجفون والشفاه والثغر مع ظهورها بمظهر الحركة أو الجمود والإضاءة أو الابتسامة وهكذا .

---

(١) DEGEORGE , Gerrard. Mosaïques de Syrie. Dans l,ŒIL ; l,art sous toutes ses formes. Les arts en Syrie. Revue d,art No 337 , aout 1983 , pp , 40 – 45 .

ومما يدل على درجة الإفراط في التعبير مظهر الطبيعة والشجر المتماثل والمتشابك وبخاصة تشابك الأغصان مع بعضها البعض وهي تهتز وتتموج طرباً بحيث ظهرت متلاصقة أو متلاحقة وملتفة حول العازف لتمكن الطيور والعصافير بما فيها الطيور والعصافير الصغيرة من الاقتراب جيداً من العازف ، وكذلك لتوفر له الظل والرطوبة والنداوة حتى لا ينشغل بأي شيء سوى الغناء والعزف .

وظهر الإبداع أيضاً من خلال اصطفاف جميع من يستمع للعازف بشكل عفوي ومنظم بالوقت نفسه ، بحيث نجد توظيف الشجر في لوحة فيليبوبولس جاء بشكل ضروري عكس ما شاهدناه في اللوحات الأخرى التي عرضت ، ففي هذا المشهد الذي نتكلم عنه هنا في مدينة فيليبوبولس (شهبا) يبدو كل شيء عفوياً ومتقناً ومشتركاً ومتحد الشعور للانجذاب نحو العازف وبنفس الوقت بما فيه مظهر الطبيعة ، وحتى جذوع الأشجار التي تلتوي حولها الأفاعي والثعابين، بينما تجد العصافير والطيور كلٌ أخذ موقعه فوق الأغصان بانتظام .

ومن الأمور التي يجب ألا نغفل عنها صورة الطاووس رمز الخلود منذ القدم والذي ظهر إلى الخلف من العازف وهو في وضعية رشيقة وبمظهر لطيف وأنيق ، وقد زاد في أناقته ذنبه الطويل والعريض ذي القيمة العالية ، وكذلك الرقبة الممتدة طولاً والمعقوفة إلى الخلف مخفية في انحنائها مظهر العنق ، بينما انسدل الرأس الذي يعلوه عرف منمق بتاج جميل ومتشعب انسدل طرباً إلى الأسفل ، وقد استوضحت هيئة الطاووس وهو في حالة الطرب من خلال الوجه المخطوف والمذهول والمنتشي بنشوة فائقة زاد في جمالها عمق اللون الزهري الداكن الذي رسم فيه ريش الطاووس[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث عشر – صورة رقم ٨).

---

(١) ظهرت في الأونة الأخيرة العديد من الإكتشافات الفسيفسائية في جنوب سورية التي كانت مركز النشاطات المكثفة لنشر الديانة النصرانية ، ومنطقة تواجد الغساسنة ، كما شهدت المنطقة تزايد ملحوظ في بناء الكنائس التي كانت تزين أرضياتها بلوحات جميلة تقترب من اللوحات الفسيفسائية التي كانت تزين كنائس مأدبا وجرش ، وقد تم نقل قسم كبير منها إلى المعمل الفني للترميم والصيانة ثم العرض من جديد. وسوف يكون المتحف الوطني في درعا متميزاً في هذا الموضوع، ومن هذه اللوحات الجميلة =

ولم يكن استحضار الطاووس مع بقية الطيور وموقعه المميز خلف العازف نوعاً من أنواع الصدفة أو التنوع بقدر ما كان له هدف رمزي وهو التعبير عن الخلود وكذلك كمغزى للمؤمنين والمعتقدين بالحياة الأبدية بعد الموت وحتى لدى الوثنيين ، ويعتبر ذلك تعبيراً مجازياً ورمزياً للجو الروحاني الذي كان يحيط بالفن والفنانين ومنهم العازفون والشعراء والمغنون في تلك الفترة الزمنية التي عاشها المسيحيون ومع تعايشهم وتفاعلهم مع الجو الوثني .

ومن الأمور الرمزية أيضاً ظهور الطاووس في مواجهة النسر والعقاب والعنقاء وكلها أمور رمزية تكلمنا عنها مسبقاً ، ولكن مما يلفت النظر في هذا المشهد ما تم تصويره من أشكال في القسم العلوي من اللوحة حيث نلاحظ أن هذه الحيوانات المعروضة لم يكن عرضها ممزوجة مع بعضها البعض أو مختلطة مع حيوانات أخرى وإنما جاء كل بموقعة وحسب ما هو مقصود من العرض الرمزي. (انظر ملحق الصور–الموضوع الثالث عشر–صورة رقم ٩).

وكل هذه الأمور المجتمعة والتي ظهرت بالمحصلة في لوحة فيليبوبولس عبارة عن لوحة رمزية للبعث والنشور وحياة الخلود ، وهذه بالطبع عبارة عن وثيقة هامة تعبر عن تاريخ التعصب المفرط لدى كل من المعتنقين للديانات الوثنية والديانة المسيحية الجديدة والتي ترجع بالتحديد إلى مطلع القرن الرابع لميلاد السيد المسيح وبشكل خاص فوق الأراضي السورية الكبرى أو بمعنى آخر أراضي سورية الكبرى والتي تشمل كل من لبنان وفلسطين والأردن .

وبالمحصلة نجد أن هذا النمط من فن الفسيفساء السوري ظهر فوق مخطط ينتمي لتاريخ الفن الذي ظهر كمقدمة للتحول من الفن التعبيري إلى

= ما تم الكشف عنة في كنيسة حيط وكنيسة درعا. ويعرض حالياً في الصالة الرئيسة من المتحف الوطني في درعا جزء من لوحة فسيفساء كنيسة درعا حيث يبرز فيها بشكل واضح نماذج من الطرز الفنية الفسيفسائية وخاصة صور الطاووس بنمـاذج جميلـة متعددة بالإضافة إلى غيره من الطيور محيطة في نموذج من التطريز الذي كان ينفـذ من القش أو السجاد ذو بواعث فريدة ذات تخصص من جنوب سورية ولها تقليد إرثي قديم يعود إلى فترات العصر الآرامي والنبطي. (انظر صورة الغلاف).

الفن الرمزي والذي انتهى بالنتيجة بالفن الأيقوني ، ولهذا كان ترجمة لروائع أكثر قدماً وأصالة مع الاحتفاظ بمبادرات التجديد والتطوير ضمن منطقة جغرافية لها خصوصيتها الفنية تشهد عليها اللوحات المنفذة فوق أرضها .

ومن هذا المنطلق ومن خلال هذه اللوحة تم الإعلان عن مرحلة جديدة لانطلاقة جديدة في فن الفسيفساء التشخيصي والتي سيتولد منها قريباً فن الفسيفساء الأيقوني المسيحي ، هذه المرحلة التي استطاع الفنانون من خلالها التخلي والتحرر من التقليد والذهاب إلى الرمزية ومن ثم بلوغ الهدف بوساطة التلاعب والتكيف في المكعبات متعددة الأحجام مع إدخال منهج الترصيع بالفسيفساء وحسب المنهج والمخطط المطلوب .

وهذا بالنتيجة تطلب توفر فنانين متجددين ومتطورين ومخلصين إلى تقنية فن الفسيفساء ، وتحت هذا العنوان أنجبت سورية فنانين جدداً مبدعين حاولوا ثم استطاعوا ونجحوا بتفوق في احترام النماذج القديمة والتحول إلى نماذج جديدة من خلال اللعب الحاذق والبارع لخطوطها ومخططاتها وكذلك التنوع البارز والمميز هندسياً ونباتياً وتشخيصياً بشرياً وحيوانياً مع الإبداع في استعمال ألوانها المطلوبة وخلق بالمحصلة شكلاً من أصالة قوية ترتكز على تجربة وممارسة ظاهرة بشكل حي وفاعل والتي لم نشاهد لها تشابهاً حقيقياً إلا من خلال الابتكارات والإحداثيات المعاصرة .

الموضوع الرابع عشر :

أعراس وأفراح أريان[1] وديونيسوس[2]

جاء هذا الموضوع كتعبير حي وواقعي معبراً عن حفلات المرح والأعياد التي كانت تشهدها منطقة حوران في جنوب بلاد الشام في فترة ما قبل الإسلام ، وقد جاءت شخصية ديونيسوس هنا كتعبيراً صادقاً عن شخصية دوساريس الإله النبطي ذي الشرى ، وهو الإله الرمزي لمدينة بصرى عاصمة المنطقة عبر التاريخ ومن ثم عاصمة الأنباط في القرنين الأول قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد وحتى عام ١٠٦ م ومن ثم عاصمة للولاية العربية بعد هذا التاريخ ، بينما كانت اللات الإله الرمزي لمدينة البتراء. وقد

(١) Ariane أو Ariadné أريان أو أريادن في الميثولوجيا الإغريقية هي إبنة Minos مينوس و Pasiphaé بازيفايه ، وعلى إثر محنة من المتاهة والعقدة مرت بها لذلك طلبت النجدة من Thésée تيسيه المجيء إلى كريت لمصارعة الحيوان الخرافي المينوتور الذي قتله في النهاية كما تقول الأسطورة لابيرانت Labyrinthe ،وبعد ذلك تعرضت لملاحقة لابيرانت Labyrinthe إلا أنها استطاعت في النهاية الإفلات منه بواسطت الحبل الذي قدمه لها، Thésée تيسيه ورفعها به ، إلا أنThésée تيسيه هجرها في نهاية المطاف بعد أن تركها في جزيرة Naxos. ومن ثم تحولت لتصبح نديمة الإله ديونيسوس .

(٢) الإله Dionysos ديونيسوس في الميثولوجيا اليونانية هو الإله باخوس في الميثولوجيا الرومانية ، وعند العرب وخاصة الأنباط ذو الشرى .وهو كما تروي الميثولوجيا الإغريقية أبن زيوس وهيملا ، وما كاد أن يشب عن الطوق ويكبر حتى أتقنَ فنون الزراعة وخاصة زراعة الكروم وتقطير النبيذ من العنب مما جعله إلهاً للخير والإخصاب والطبيعة. وقد انتشرت عبادته في كامل بلاد اليونان وأقيمت له المهرجانات الديونيسية التي كانت تضج بالمرح والعربدة والرقص والموسيقة وذبح القرابين. وقد ظهر وهو يمسك بيده عناقيد العنب وباليد الأخرى كأس الخمر. وسمي عند الرومان باسم باخوس ، وعند العرب باسم ذو الشرى.

دلت الكتابات النبطية أن المنطقة وبصرى بالذاتَ كانت تشهد عبر السنة موسمين من الاحتفالات :

١ – **الموسم الأول** من الاحتفالات ويتم في فصل الربيع حيث تتفتح الأزهار وتكثر الورود ويسخن الجو بالدفء وتخضر الحقول بالمزروعات الحقلية وتزهر الأشجار ، وبذلك تعتبر هذه الفترة فترة راحة واستجمام للفلاحين والمزارعين بعد عبور فصل الشتاء القاسي والانتهاء من أعمال الفلاحة والزراعة والتهيئة لفصل الإنتاج في الصيف ، لذلك فكان شهر نيسان وهو الشهر الرابع من السنة شهر الاحتفالات التي تقام على شرف الإله ديونيسوس (دوساريس – أو ذو الشرى) والذي سميت مدينة السويداء التي لا تبعد حالياً عن مدينة فيليبوبولس اكثر من عشرة كيلومتر وبصرى حوالي أربعين كيلومتر وسميت باسم هذا الإله ديونيسوس ، والتي كانت واحدة من مدن الديكابولس بالإضافة إلى قنوات (كاناتا) ودرعا وجدرا (أم قيس حالياً) وأربد ودمشق وعمان وعشترا وطبقة فحل ونوى .

وكما ذكرت الكتابات أنه كانت تقام الاحتفالات في هذا الموسم على شرف هذا الإله في جميع المدن التابعة للمملكة النبطية ومن ثم أصبحت تتبع الولاية العربية التي شملت أراضي المملكة النبطية والتي بقيت بصرى عاصمةً لها أيضاً. وإضافةً إلى تلك الاحتفالات تقام الألعاب الأولمبية والتي ذكرتها الكتابات باسم ألعاب دوساريس ؛ أي ذو الشرى في بصرى في هذا الموسم ، حيث تحضر إلى المدينة الفرق الرياضية والفنية الفائزة من كافة مدن الإمبراطورية والمنطقة ، ثم تقوم المنافسات في الألعاب المائية في أحواض السباحة في المدينة (النوماكيا) وفي ميدان الفروسية ، وفي المسارح الدائرية ونصف الدائرية ، وكل مكان تقام فيه النشاطات التي تتناسب مع هندسته المعمارية .

وبعد الانتهاء من التصفيات تقام المباريات النهائية وتوزع الجوائز على الفائزين ، وكان يحضر هذه النشاطات معظم الشخصيات المرموقة في الإمبراطورية بما فيهم أبناء المنطقة الذين كانوا يشغلون المناصب العليا في الدولة بما فيها منصب الإمبراطور والقنصل والوالي وعضو مجلس الشيوخ

وهكذا. وبذلك كانت تشهد المنطقة وبصرى ذاتها نفس ما تشهده العاصمة روما[1].

٢ – **الموسم الثاني** من الاحتفالات فيقام في فصل الخريف وبعد الانتهاء من أعمال جني المحاصيل وإيداعها في أماكنها في البيوت وقطف الثمار وخاصة جني محصول العنب وتحضير الخمرة وغيرها. وفي هذا الموسم تهيمن احتفالات الأعراس وحفلات الزفاف لاسيما وقد اصبح الناس في بحبوحة مادية بعد موسم غلال جيد ، وبعد ما رفدتهم القوافل التجارية من مناطق مختلفة لشراء المحاصيل والمنتجات ومنها بشكل خاص القوافل التجارية القادمة من الجزيرة العربية .

ومن هنا جاءت هذه اللوحات الفسيفسائية مثل لوحة المائدة ولوحة أفراح وأعراس ديونيسوس وأريان تعبيراً صادقاً وشاهداً حياً على هذه الظواهر وما يتم من خلالها من احتفالات وأفراح ودعوة الناس إلى الولائم وتناول المشروبات ذات الإنتاج المحلي وعلى رأسها الخمرة المصنوعة من العنب الحوراني المشهور والذي كان يصفه شعراء الجزيرة العربية في أشعارهم وقصائدهم ويصطحبه التجار إلى مدن مكة والمدينة. ولهذا اصبح دوساريس (ذو الشرى) هو الإله الرمزي للمنطقة ولهذه الخمرة ، ثم حولته الميثولوجية اليونانية والرومانية لتدخله ضمن معتقداتهم الميثولوجية تحت اسم ديونيسوس عند الإغريق وباخوس عند الرومان وتم تصويره في جميع المشاهد التي ترمز إلى الخمرة والعنب[2].

ومن هذه المشاهد تلك التي جاءت في اللوحة التي نتكلم عنها الآن ، وقد رصفت في أحد منازل مدينة فيليبوبولس القديمة والتي من المرجح أنها

---

(١) مقداد (خليل) : مسرح بصرى الأثري. دمشق ٢٠٠١ .ص ٢٣٢ – ٢٣٥.
مقداد (خليل) : حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦ .
مقداد (خَليل) : درعا مدينة المدائن – مدينة الديكابولس. دمشق ١٩٩٨.
مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤ .

(٢) TURCAN , R. Les sarcophages romains a representations dionysiaques. Essai de chronologie et d,histoire religieuse. paris 1966. pp. 510 - 535.

تعود إلى الربع الثاني من القرن الرابع على شكل مربع بطول ضلع ٣,١٤×٣,١٤ م ، وفي داخله اللوحة التشخيصية مربعة الشكل أيضا بطول ضلع ١,٦٥×١,٦٥ م. وقد تم الكشف عنها وترميمها وصيانتها وعرضها مع بقية اللوحات في المنزل نفسه الذي تحول ليصبح متحفاً للفسيفساء في نفس المدينة وعلى وضعيتها الأصلية نفسها. وجاء عرض اللوحة من شقين الأول اللوحة التصويرية المركزية والثاني الإطار المحيط بها ، بحيث جاء هذا الأخير مكمل للأول[١]. ولذلك سوف نتناول في البداية دراسة كل قسم على حدا: (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ١) .

❖ القسم الأول والمركزي :

وقد عرض على شكل لوحة مصغرة ذات مشهد مستقل داخل لوحة مكملة في العرض والموضوع. ونشاهد في هذه اللوحة مجموعة من الشخصيات المعروضة والتي بلغ عددها ستة وعلى رأسها البطل الإله ديونيسوس وزوجته أو نديمته أريان ، بالإضافة إلى أربع شخصيات تنتمي إلى نفس المشهد ونفس المغزى المرتبط في ديونيسوس. وقد عرض المشهد وسط جوٍ طبيعي في الهواء الطلق حيث جلس الجميع على صخرةٍ مرتفعة قليلاً متلاصقين مع بعضهم البعض تقريباً ، وقد حددت هوية كل واحدٍ منهم من خلال الكتابة المنظومة والتي تشير إليه وجاءت إما فوق رأسه أو إلى جانبه .

وقد صور العارض وبوضوحٍ جيد وضعية العروسين وكأنهم يجلسون داخل أريكة مريحة ومتسعة وهم يتبادلون أحاديث الغزل والتسلية كما هو حال العشاق والمحبين والمغرمين وهم يُتوجون العرض ومن حولهم بقية المرافقين.

أما بالنسبة إلى وضعية كل شخصية ومظهرها وملابسها فقد بدت لكل واحدةٍ منها وضعيتها الخاصة ولباسهِا المميز على الشكل التالي :

١- **الإله ديونيسوس** : تشابه في مظهره ولباسه ووضعيته مع زوجته بحيث جلس إلى جانبها الأيسر منعطفاً نحو الجهة اليسرى ومتكئاً بذراعه

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 50 – 57 .

الأيسر على مرتفع بسيط برز من الصخرة التي يجلسون فوقها على شكل متكئاً بينما استند بكتفه ومنتصف ظهره الأيسر على مرتفع الصخرة ، أما يده وذراعه الأيمن فقد التف فوق ظهر زوجته آريان بامتداد طولي ومستقيم مرتدياً رداءً رقيقاً وشفافاً وفضفاضاً بلونٍ خمريٍ فاقع غطى به ذراعه الأيسر وكامل جسمه ماعدا الصدر والذراع الأيمن .

كما إرتفع رأسه بانتصاب على هيئة الفخر والاعتزاز ويعلو رأسه تاج يبرز من مقدمته شكل أسطواني ينتهي برأس حربة ، وربما أن هذا الشكل جاء رمزاً إلى قضيب الإخصاب عند الرجل وهو بذلك يتماثل مع قضيب زهر اللوتس بينما تحيط به الأزهار والورود وأوراق شجر الكرمه على شكل إكليل من الورد المزهر بألوانٍ باهيه ومبرقة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٢).

كما رسم وجهه بمظهر الشاب الوديع المتأمل ذي القسمات الرقيقة بأنف حاد وفمٍ منمنم وعيون لوزية منفتحة ويحتضن في ذراعه الأيسر صولجاناً على شكل رمح تلتف فوق قسمه العلوي حلية على شكل شعيرات الكرمة التي تلتف فوق المشابك بشكل عفوي وعلى شكل عقد متباعدة من أجل تثبيت أغصان شجرة الكرمة من السقوط أرضاً وقد ظهرت هنا مربوطة بشريطيةٍ حمراء في وسط مسافة تفصل بين عقدتين. وقد تم التعرف على شخصية ديونيسوس بوساطة كتابة أسمه الذي يقع في أقصى اليمين من الشريط الكتابي في القسم العلوي من اللوحة وفوق رأسه مباشرةً .

٢ – **الزوجة آريان** : جلست أيضاً بجانب زوجها من الجهة اليمنى وهو يحتضنها في ذراعه الأيمن بينما اتكأت بذراعها الأيسر على فخذ رجله اليمنى وهي ممسكةٌ بيدها اليسرى بقدحٍ من الشراب ، وهي تسترخي في ذراعها الأيمن فوق حوضها الأوسط ، وتنتصب بصدرها ورأسها إلى الأعلى مع انحراف الرأس والوجه نحو الزوج لتبادله وتسامره الحديث وتحيط برأسها هالة دائرية متسعة زهرية اللون مع ميلان إلى اللون البرتقالي ، أما هو، فكلهُ آذانٌ صاغيـــةٌ مع نظراتٍ مليئةٍ بالتأمل. وقد تم التعرف على شخصية آريان بوساطة كتابة اسمها الذي يقع في الجهة اليسرى من الشريط

الكتابي في القسم العلوي من اللوحة وفوق رأسه مباشرةً بعد الاسم الأول لمارون .

وظهرت أريان بمظهر الزوجة السعيدة المبهجة والمرحة تزينها الحلي والمجوهرات التي توزعت فوق كامل الأطراف والمفاتن من عنقٍ مزينٍ بعقد دائري فخم تتفرع منه رؤوسٌ ذهبيةٌ مدببة وكذلك الأساور والقلائد والحلق ، ويزين رأسها إكليل ينسدل منه فوق رأسها الخلفي والعنق والأكتاف منديل ناعم وشفاف بلونٍ ابيضٍ فضي بينما فرشت تحتهُ ضفائر شعرها الكثيف التي انسابت فوق الكتفين محيطةً بوجهها الدائري المشرق والمبهج ذي القسمات الناعمة والمتناسبة مع الوجه ، وزاد في جمالها وبهائها اللباس الرقيق الشفاف المكون من رداء صفراوي براق يلتف فوق القسم السفلي من جسمها بينما القسم العلوي فقد ظهر مكشوفاً مع قدم رجلها اليسرى باستثناء ذراع اليد اليسرى التي غطيت بعباءةٍ حمراء لبستها العروس فوق الرداء الأصفر الداخلي ، وهي بذلك ظهرت بمظهر أجمل عروسة شابة .

٣ – **إيروس إله الحب**[1] وقد تم التعرف على شخصيته بوساطة كتابة اسمه الذي يقع في الوسط من الشريط الكتابي في القسم العلوي من اللوحة وفوق رأسه مباشرةً وبين أسماء ديونيسوس وآريان. وقد جاء موقعه في المشهد في الوسط خلف الزوجين عاري الجسم ومحلقاً بجناحيه في الفضاء الذين ظهرا بشكل واضح بلون سماوي يميل إلى الزرقة الفاتحة ويحمل مشعلا منيراً بيده كرمز للذة والشهوة والعطف والحنان والمودة والرحمة التي تجمع بين الأليفين ، ومبشراً الزوجين بحياة مليئة بالحب والعطف والحنان ، وجاء هذا التلقين وهو فارشٌ يديه عليهما بحيث وضع يده اليسرى على ديونيسوس ويده اليمنى على آريان. وبينما سكن جناحهُ الأيسر بالاستقراربقي

---

(١) Eros إيروس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الحب إلا أنه كان يظهر دائماً على شكل طفل. وهو أبن أفروديت ، وقد صور على شكل طفل يتأرجح مرحاً. وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه ؛ فهو إله الحب وظهر وهو يحمل قوساً وجعبة من السهام ، ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعده أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

جناحه الأيمن مرتفعاً ومنذراً بالإقلاع بعد أن دار وجهه نحو ديونيسوس مستأذناً بالانصراف. وهو بذلك قام بدور إله الحب إيروس وإله الزواج والزفاف واللذة والرغبة والهيام .

٤ – **هيراقليوس**[1] وقد تم التعرف على شخصيته بوساطة كتابة اسمه المنقوش إلى جانب ذراعه الأيسر وإلى جانب شكل أسطواني على شكل متكأ خلف ذراعه الأيسر وشريط إطار اللوحة. وقد ظهر هيراكليوس الرجل القوي والجبار ذو الجسم الضخم والممتلئ بالعضلات المفتولة على صدره ورقبته وذراعيه ، نجده هنا وقد سقط أرضاً بسبب شدة الإفراط في شرب الخمرة ، إلا أنه وفي اللحظة الأخيرة وقبل أن يلقى جذعه العلوي على الأرض استند على ذراعه وعلى المتكأ الجانبي ، بينما وضع يده وهي مفروشة الأصابع على الأرض ، ورفع يده اليمنى إلى الأعلى ليمنع جسمه من السقوط ، وقد ساعده على ذلك أيضاً العاشق الصغير بوتي الذي يجلس بين قدمي العريسين وإلى جانب هيراقليوس من الجهة اليمنى ، فقد أمسك وبسرعة بزند ذراعه الأيمن .

كما أن شدة السكر والثمول التي بدت على وجهه الثّمل كادت أن تخلع عنه لباسه الذي سقط من فوق القسم العلوي من جسمه مرتمياً على الأرض ولم يبقَ منه إلا جزء يغطي حوضه والقسم السفلي من جسمه بينما ظهرت قدم رجله اليمنى مكشوفة ، ويظهر من ذلك انه يرتدي رداءً أصفر اللون كنوع من الألبسة التي تعرف باللباس الأسدي كدليل على القوة وقد ظهر ذلك من خلال شكل رأس الأسد الذي يبرز من تحت فخذه الأيسر .

٥ – **العاشق الصغير بوتي** وقد جاء دوره هنا وموقعه أمام العريسين وجالساً في الأسفل كرمز للإنجاب والخصوبة. وقد ظهر هذا الطفل عارياً بجسم ممتلئ ووجه متسع وعيونٌ براقة ويكسو رأسه جمة كثيفة من الشعر

---

(١) هيراقليوس أو هيراقلس Herakles في المثولوجيا الإغريقية هو البطل Heraclés المشهور ورمز القوة والجبروت ، وابن الإله زيوس ، وقد سجلت له الأسطورة العديد من البطولات .

الأشقر الصفراوي ، وقد استدار برأسه نحو هيراقليوس مندهشاً من حالته وهو يشده بيده اليسرى من ذراعه بينما مسك بيده اليمنى رداء آريان .

٦ – مارون وقد تم التعرف على شخصيته بوساطة كتابة اسمه الذي يقع في أقصى الجهة اليسرى من الشريط الكتابي في القسم العلوي من اللوحة وفوق رأسه مباشرةً ، وقد ظهر على شكل رجل متقدم في العمر مع أذان حادة تشبه آذان الشخص الخرافي الذي يظهر في اللوحات بنصفه الأعلى على صورة إنسان والنصف السفلي على صورة ماعز ، وهذا يعني أن شخصيته تنتمي إلى رضيع سيلين[1] ، إلا أن كتابة اسمه والتي تبين هويته بأنها مارون تؤكد بأن هذا الشخص جاء بدور المربي والمرشد الذي يقدم نصائح للزوجين من أجل أن يعيشا حياة زوجية مثالية لذلك فقد توجه بحديثة إلى آريان وهو يومئ بيده اليمنى إلى القدح الذي تحمله لتكف عن شرب الخمرة وتتفرغ لسعادة زوجها ديونيسوس. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٣) .

كما دل على هذه الشخصية وهذا الدور لباسه الذي يرتديه عادةً الحكماء والمكون من جبة حمراء من النسيج الصوفي الثقيل والمعتبر وفوقها من الأعلى جبة نصفية تلبس فوقها وبلونٍ أصفرٍ مائل للحمرة ومغاير وتزين أكمامها حلقات دائرية ومزدوجة جاءت فوق الساعد والمنكب وذات لون زرقاوي فاتح ، بينما ظهر وجهه بشكل متكدر ومتجعد تملؤه لحية كثيفة وعيون غائرة وبرأس أصلع عدا الجوانب .

---

(١) Siléne سيلين في الميثولوجيا الاغريقية هو الشخص الذي مضى يسعى من اجل أن يكون الأب الذي يطعم ويغذي ديونيسوس والعفاريت أو النوابغ الصغار Geniés. وكان يظهر على شكل نصف إنسان ونصف ماعز. وهو بذلك يكون قريب من الرجال الخرافيين (مثل الساتير الذين يظهرون بمظهر نصف إنسان ونصف ماعز) وقد تم أعزاؤه إلى هؤلاء بشكل دائم .

❖ **القسم الثاني الإطار المحيط :**

جاء عرض هذا القسم على شكل إطار تزييني وتشخيصي وحيوي محاط من الداخل والخارج بإطارين مسنيين ومتشابهين كلياً في العرض وعلى شكل شرائط بحيث جاءت المسننات على أشكال رباعية أو شبه مربعات متتالية وبأشكال غائر ونافر بحيث جاءت الغائرة بلون أزرق والنافرة بلون أصفر .

أما الإطار الداخلي فظهر على شكل حقل مستطيل يلتف حول اللوحة المركزية ومفعم بالحركة والنشاط المتنوع من مشاهد الصيد وقطاف العنب. وفي الزوايا احتلت كل ركن من أركان العرض واحدة من ربات الفصول الأربعة التي تعمل حلقة صلة بين سلسلتين من الأغصان والزخارف النباتية الملتفة كالأغصان. وهذا العرض يتوافق مع فكرة الموضوع الرئيس والمتعلق في الإله ديونيسوس وفي الدورة السنوية للمواسم الزراعية وفصول السنة وقطاف الثمار ومنها العنب[1]. وجاء عرض كل واحد على الشكل التالي :

آ – **فصل الشتاء** : وقد مُثل فصل الشتاء برجل عجوز ذو شعرٍ أبيض ، وجاء موقعه في الزاوية الشمالية الغربية. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٤)

ب – **فصل الصيف** : وقد مُثل فصل الصيف برجل في طور الشباب والفتوة حيث ظهر ذلك من خلال شعره الكثيف والأشعث ووجه النظر، وجاء موقعه مناظراً للأول وفي الزاوية المقابلة والتي جاء موقعها في الركن الجنوبي الشرقي .

جـ– **فصل الربيع** : وقد مثلت فصل الربيع امرأة شابة في مقتبل العمر يتوج رأسها إكليل من الزهور الغنية والمزهرة والمكونة من أغصان وأوراق وأزهار شجر اللبلاب أو الغدق. وجاء موقعها في الزاوية الشمالية الشرقية .

---

(١) BALTY , janine. Mosaïques de Gê et des Saisons à Apamée , Syria 50 1973 , p. 311 - 347 .

ذ – **فصل الخريف :** وقد مثلت فصل الخريف امرأة شابة في مقتبل العمر يتوج رأسها إكليل من أغصان وأوراق وعناقيد الكرمة. وقد جاء موقعها مناظراً للثالثة وفي الزاوية المقابلة لها والتي جاء موقعها في الركن الجنوبي الغربي .

وبين كل زاوية والأخرى من الأركان الأربعة أي في وسط كل مستطيل نفذت جدله على شكل ثلاث حلقات بيضاويه محاطة بأغصان شجرة الكرمة تتدلى منها عناقيد العنب ، وفي داخل كل واحدة وجدت في المركز من الجهات اليمنى واليسرى صور غلمان يمثلون العشاق الصغار بوتي ظهروا عراة وعلى هيئة قاطفي العنب والثمار بينما الثالث من الجهة الشمالية وفي أعلى اللوحة فقد مثل صورة أحد الصيادين بينما الرابع من الجهة الجنوبية وفي الحوض الأيسر فقد ظهر وهو يقطف عناقيد العنب والخامس في الحوض الأيمن وفي أسفل اللوحة فقد مثل المختصين في نقل المحاصيل وفي وزنها ومكيالها. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٥).

وقد نفذت لوحات فسيفسائية ذات مشاهد مختصة في هذه المواضيع وكما نشاهدها في لوحة فسيفساء مدينة أوستيا الميناء الرئيس لمدينة روما عند مصب نهر التيبر على شط البحر الأدرياتيكي ، حيث تتجمع المحاصيل المستوردة والمصدرة ، ولذلك فقد خصصت أماكن وموازين ومختصين في مثل هذه الأمور ، وبالطبع فقد كانت هذه الموازيين والمكاييل لها عرف دولي ومعترف بها من جميع تجار الإمبراطورية .[1]

أما في داخل بقية الحقول البيضوية من الجهات الأربعة فقد صورت العديد من الحيوانات وبهيئات مختلفة ، ففي الجهة الجنوبية وفي أسفل اللوحة صور غزال أو ضبي وهو واقف في حالة السكون ، ومع ذلك ينظر حوله وهو في وضعية الحذر والترقب من مفاجآت الغدر .

وفي المشهد المناظر من الجهة الشمالية وفي أعلى اللوحة فقد ظهر في الحقل البيضوي الأيمن صورة ثعلب وهو في حالة الجري والوثب السريع

---

(١) PAVOLINI , Carlo. OSTIA VITA QUOTIDIANA - II. Roma 1982. Fig 36 .

وهو ينظر خلفه خوفاً من الحيوان أو الصياد الذي يطارده ، ومن الجهة المقابلة في الجانب الأيسر صورة كلب ضخم الجبهة ، ويبدو أنه كلب حراسة صور وهو في حالة القفز والوثب السريع مطارداً فريسة أو أحد المهاجمين. كما ظهر في هذا الحقل صورة بطة رسمت خارج الإطار البيضوي وفي داخل الانحاء الحاصل بين الحوضين البيضويين المركزي والأيمن .

وفي الجهة الشرقية واليسرى الظاهرة من اللوحة صور في الحوض العلوي كلب صيد من نوع السلوقي وهو منقض على أرنب ويأكل به ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٦) بينما في الحوض الأسفل فقد صور حصان أصيل في حالة الجري. وفي الجهة المناظرة من الغرب ظهر في الأسفل شكل ذئب أو كلب شبيه بالذئب بينما في الحوض العلوي ظهرت صورة غزال في حالة الوثب إلى الأعلى. ولا بد من الإشارة هنا إلى البراعة والمهارة الفنية المتعلقة بالرسم والتشكيل التصويري وعالم التدرج والتموج في النتوء والتخديد وكثافة التعبير .

ونلاحظ من خلال هذا الوصف أن الإطار جاء هنا مشكلاً وغنياً بالأزهار والأوراق والأغصان والعناقيد سواءاً كانت من أنواع الكرمة أم زهر الأكانث مع تفعيل الحدث بظهور العشاق الصغار البوتي الذين تم إغناءهم من خلال التكيف في التشكيل واللون والتشخيص والتي جاءت واحدة من البواعث والمغازي لتشكيل الإطارات في اللوحات الفسيفسائية الأكثر انتشاراً وشهرةً في الفسيفساء السوري في العصر الإمبراطوري المتأخر لاسيما وأنهم مثلوا هنا كصيادين وقاطفي عناقيد العنب ، والذين جاء تمثيلهم وهم يرتعون ويلعبون بحركات نشيطة بين أشجار الكرمة وعناقيد العنب ، وبذلك فقد أعطوا اللوحة الجمالية المطلوبة وأضفوا عليها شيءاً من القيمة التزيينية والديكور الحيوي .

وكان من المعتاد وبشكلٍ طبيعي أن يتم التزيين في جنوب سورية بشجرة الكرمة ومشتقاتها ، ولم يقتصر الأمر على تزيين اللوحات الفسيفسائية فقط وإنما شمل المنحوتات والرسوم في كل أنواعها وفي كامل مواقعها. ولهذا فكان من المنطقي أن تتمثل هنا لتناسبها وترابطها والتصاقها في إله الخمرة

المصنوعة من العنب ديونيسوس وفي مشاهد الاحتفالات على شرف دوساريس (ذو الشرى) وديونيسوس ومن ثم الاحتفالات الباخوصية نسبة إلى إله الخمرة باخوص عند الرومان[1].

وكان حضور الملائكة أو العشاق الصغار بوتي متمثلاً بكثرة في هذه اللوحة ، وهذا ما نجد أيضاً في سورية بأنه الأكثر انتشاراً وحضوراً ومنتشراً في معظم اللوحات التي تعود لتلك الفترة والمتمثلة في فن الرسم والتصوير والنحت والفسيفساء ، ولم يقتصر دور هؤلاء في ظهورهم بلعب دور قاطفي الثمار وإنما تمثلت أدوارهم في جميع اللوحات التي كانت تعرض مواضيع متعددة شملت كل المهن الصناعية مثل ضرب وصياغة المعادن وصناعة السلاح ، والرياضية مثل المصارعة وسباق العربات ، وكذلك الصيد في البر والبحر ، والزراعية بمختلف مجالاتها .

ولكن بقي تصوير العشاق الصغار وانتشارهم مقتصراً داخل حقول الإطارات محفوفين بالأزهار والورود والنباتات من جميع الأصناف وفي وضعياتٍ وأدوارٍ حية ونشيطة ومتنوعة ومختلفة وبمظاهر غائرة أو بارزة ، وهم يحملون حراب الصيد بالوضع الهجومي أو الدفاعي ، وبشكلٍ منظوري أو متباعد أو مائل ، ويضعون على رؤوسهم أصنافاً متعددة من القبعات والأكاليل .

ولم تغب عن اللوحة عملية تمثيل الحيوانات داخل الإطار بشكل المطاردة أو التتابع أو الممازحة ، وقد برز من بينها هنا كلاب الصيد ذات الأجسام الممدودة والرشيقة لتساعدها على القفز السريع وخاصة نوع كلاب السلوقي. كما ظهر الأرنب بشكله التقليدي والمظهر الحيواني الضعيف والمطارد من الحيوانات الأقوى ، ولهذا فقد ظهر في حالة الوثب السريع هرباً وهو ينظر بحذر إلى المهاجم خلفهُ .

وقد أصبح هذا المسلك وهذا الأسلوب والمنهج مستعملاً بشكل عام وفي كل مكان ، وكما ظهر جيداً في اللوحات الفسيفسائية في مدن أنطاكيا وأفاميا

---

(١) TURCAN , R. Les sarcophages romains a representations dionysiaques. Essai de chronologie et d,histoire religieuse. paris 1966. pp. 510 - 535.

وخاصةً في الفسيفساء الكبرى التي مثلت الصيد. وقد تم تنفيذ العمل بحيوية ونشاطٍ فعال وبمعنى حقيقي من الطبيعة[1] .

وقد حقق الفنان هنا في هذه اللوحة توازناً حقيقياً في الدقة والرقة والدعابة والفكاهة للطبيعة التقليدية والوقار والرزانة والهيبة للوحة وشخصياتها بشكلها الكامل ، ولذلك تحقق الانسجام بين العمل الفني والواقع الطبيعي ، وبذلك جاء شكلاً متكاملاً ومتناغماً ومسلياً .

وثمة الكثير من المشاهد التي تصور مجريات حياة ديونيسوس منذ ولادته وحتى مماته وجاءت من خلال العديد من اللوحات الفسيفسائية والرسوم الجدارية والمنحوتات، وعلى سبيل المثال لوحة ولادة وغسل وتبريك ديونيسوس التي تم العثور عليها في قبرص في المنزل المعروف باسم منزل ديونيسوس حيث نشاهد المولود في حضن أمه وقد فرغت سيدة من غسله داخل وعاء كبير وتحيط به جمهرة كبيرة من السّيدات المعروفات من خلال كتابة أسم كل واحدة فوق رأسها وهن يظهرن بمظاهر الفرح والبهجة والسرور ، بينما جاء كبير الكهنة ليباركه ويدعو له بحياة مديدة وسعيدة[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٧).

وفي لوحةٍ أخرى من مدينة بومبيي رسمت فوق جدار صالة لمنزل يشرف على الشّارع الرئيس الكاردو نجد ديونيسوس في وسط نديمين ، أحدهما الإله هيليوس إله الشمس والنور والآلهة أفروديت آلهة الحب والجمال والخصب[3].... إلخ. ثم هناك لوحة من قبرص أيضاً تظهر فيها نشاطات ديونيسوس المختلفة في الحياة اليومية وبمظاهر مختلفة ؛ ظهر في أحدها وهو يوزع الخمرة وأمامه رجل يحمل جرة كبيرة في داخلها شراب الخمر[4]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٨) بينما نجده

---

(١) LEVI , Doro , Antioche Mosaic Pavements (Princeton,1947) .

(٢) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus Ravenna , Italia 1988 .p 62 , fig 28.

(٣) MARTORELLI , Luisa. Disegnatori di Pompei inizi dell,800. POMPEI 1748 – 1980 , I Tempi della documentazione. Roma 1981 p25 , fig 5 .

(٤) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988 .p67, fig 33.

في مظهرٍ أخر وهو يجالس نديمته التي يقدم لها الشراب ورأسه مكلل بأوراق شجر الكرمة ، بينما هي تمسك قدح الشراب في يدها اخذةً في تناوله ، بينما تصل بالقرب منهم عربة تحمل براميل من شراب الخمرة وتجرها الثيران (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ٩ – ١٠). بينما نشاهد في لوحة مدينة شرشل عربة أخرى للخمرة يجرها زوج من الأسود وفوقها رجل قوي ، بينما ديونيسوس (باخوس) ظهر بمظهر الشاب المحلق بجناحيه يكاد ينطلق فرحاً في الفضاء ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ١١) ثم هناك لوحة من قبرص تظهر ديونيسوس وهو يعلو مركبة وإلى جانبه خادمه المرافق وهو يقدم له طبق ممتلئ بعناقيد العنب والفواكه[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ١٢).

إذاً هناك العديد من اللوحات التي لا تعد ولا تحصى والتي انحصرت مواضيعها في قصص وسير ديونيسوس وما يحيط به من عالم وقد تم العثور عليها في الكثير من مدن الإمبراطورية حتى لا يكاد يخلو موقع اثري من تقديم نماذج من هذه اللوحات. على اعتبار أن ديونيسوس هو إله الخمرة والكرمة والعنب. إلا أن لوحة فيلا سلين بالقرب من مدينة لبدا الكبرى في ليبيا تقدم لنا لوحة أخرى تبين أن ثمة آلهة أخرى تمثل إله الخمر. ففي الصالة الخامسة من صالات الفيلا وجدت لوحة مربعة الشكل تقريباً بمقياس ٣,٨×٣,٦ تصور مشهداً ظهر في وسطه رجل جبار يدعى ليكوقو كبير الجسم وقوي المظهر ذو لحية كثيفة وشعر كثيف وأشعث فوق الرأس وهو عاري الجسد وتبرز من جميع أطراف وأقسام جسمه غصون من أشجار الكرمة بينما يلقي على الأرض فاسه ورفع يديه مذهولاً ومرعوباً. والسبب في ذلك أن الحورية أمبروسيا آلهة الكرمة حولته من رجل إلى شجرة كرمة ، ولذلك أخذت فجأةً تخرج من جميع أطراف وأقسام جسمه فروع وأغصان وأوراق شجرة الكرمة ، ولذلك أندهش الرجل الذي كان يعمل في الحقل

---

(١) BENSEDDIK , N. FERDI , S. LEVEAU , PH. CHERCHEL. ALGER , 1983. p , 36 , fig 35 .

ورمى فاسه أرضاً وباتت أذرعه وأطرافه تتراقص من شدة الرعب والموقف الذي حل به[1] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع عشر – صورة رقم ١٣).

وبالمحصلة نجد أن الموضوع الذي نتناوله بين أيدينا نجح الفنان من خلاله في تركيب مشهد ذي وضعيات وهيئات منسجمة مع بعضها ، ويمكن تقييمها تقييماً ممتازا وإعطائها وزناً تعليمياً ومنهجياً لفن الفسيفساء مع عدم إغفال المنهج الرمزي والذي دخل على هذا الفن من خلال التعبير عن الأعراس والاحتفالات وحفلات الزفاف كتعبير عن الزواج الصوفي أو الروحي والذي وجدت له جذورٌ أيضاً في الديانة المنيوية ، وكذلك كرمز للخلود والبقاء.

وقد تماثل عرض ديونيسوس هنا مع عرضه في لوحة فيلا قسطنطين في أنطاكيا ، كما أن المقارنة قادت إلى التدقيق في التفاصيل نفسها بين كل لوحتين مع بعضهما البعض مثل العناصر الملفتة للنظر ومنها الشعلة والحربة فوق تاج ديونيسوس وأوراق التاج أو الإكليل ، واستعمال راس الحربة بدلاً عن قضيب زهرة اللوتس المعتاد والذي يرمز إلى الخصوبة والخصب .

وكل هذه الأمور أعطت تعبيراً عن البراعة والحذاقة في العمل المنفذ والذي تم تحليله ومعالجته والذي يظهر الصفاء والنقاء الكلاسيكي للخطوط العريضة لهذا المنهج الفني المبتكر في سورية.

---

(١) المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ – ١٦. مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠– ١٥. اللوحة الفسيفسائية في الحجرة رقم ٥ .

الموضوع الخامس عشر :

أفروديت[1] وأريس[2]

شغلت مواضيع الحب والعشق والغرام قلوب وعقول العشاق كباراً وصغاراً ، وكان أكثر هؤلاء هياماً وولهاً الفنانين والشعراء ورجال الفكر والأدب لما أبدوه في ترجمة هذا الشعور ونقلوه من مجرد أحاسيس ومشاعر إلى أقوال وأفعال وقصص وروايات وأساطير ومشاهد ابتكرها الفنانين مستلهمين مواضيعها من خلال أحاسيسهم الملموسة مما كان يدور في خلدهم من هذا الشيء أو مما عرفوه من خلال الحالات التي ترى وتسمع وتشاهد بأم أعينهم في كل يوم وفي كل لحظة .

ولم يقتصر تمثيل هذه المشاهد على نوع واحد من أنواع الفنون ، وإنما شمل كافة أنواعها المرئية والمسموعة ، وكان وما زال على رأس هذه المواضيع المنفذة على اللوحات الفسيفسائية ومن ثم الرسوم الجدارية والمنحوتات والتصوير فوق المعادن والزجاجيات والسجاد والمطرزات ،

---

(١) Aphrodite أفروديت في الميثولوجيا الإغريقية هي Venus فينوس في الميثولوجيا الرومانية ، وهي واحدة من الألهة الاثنى عشر الأولمبية الكبرى ؛ كما أنها إلهة الحب والجمال والنسل وإخصاب النبات والحيوان ، وتحرك الحب والجمال في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج .

وظهرت في أحيان كثيرة على المسكوكات ومعها حصان البحر أو الدلفين. كما كانت تمثل على العملات عارية أو نصف عارية أو بلباس كامل ورأسها مكسي بتاج. وفي بعض الأحيان يصحبها ابنها الإله إيرس Eras أو إيراس إله الحب أيضاً والذي يلقي السهام في قلوب المحبين .

(٢) Ares أريس في الميثولوجيا الإغريقية هو Mars مارس في الميثولوجيا الرومانية وهو إله الحرب .

ومن هنا فقد تمثلت هذه المواضيع في كل شيء ودخلت كل بيت وتحسس بها كل كبير وصغير بما فيها جميع المخلوقات البشرية والحيوانية ، وبعروض واقعية أو رمزية أو خيالية .

ولذلك فقد صور الفنانين كل شيء في الوجود جميل بأنه ناتج عن الحب ، ولذلك تم اختيار أجمل امرأة أو فتاة كتعبير عن الحب النسائي ، وأجمل شاب أو رجل كتعبير عن حب الرجال. ومن هنا جاءت لوحة فسيفساء أفروديت وأريس التي تم الكشف عنها في مدينة فيليبوبولس والتي أبدعها الفنان السوري كتعبير صادر عن قصة حب بدأت من العشق والغرام والمغازلة والملاطفة والمداعبة ثم انتهت بالزواج ، وهي حكمة الوجود والعلاقة بين الرجل والمرآة منذ الخليقة وحتى البعث والنشور .

ومن طبيعة الأشياء أن تكون هناك دائماً مترافقات مع الشيء نفسه تظهر كمشجعات وحوافز تدفع كل طرف للتعبير عما يجول في نفسه من العشق والهيام ، ففي قصص الغرام نجد دائماً العشاق وقد رافقتهم الآلات الموسيقية من القيثارة إلى الربابة مع وجود الموسيقى والغناء ، وهذه الأدوات بما يصدر منها من ألحان وشجون تجعل الطبيعة بما فيها من مخلوقات تسترخي طرباً وانتعاشاً لتهيئ الجو للعشاق ، وهذا ما برز في هذه اللوحة حيث نشاهد الملائكة العشاق الصغار بأعدادهم الكبيرة محيطين في العاشقين أفروديت وآريس وهم يتبادلون نظرات الغزل ومظهرين المشاهد الغرامية المغرية .

وكم من القصص التي سردت حول هذا الأمر وخاصة ما جاء في الأوديسة [1] عندما كان المغني ديمودوس ينشد طرباً مع قيثارته الألحان الفنية والإنشاد الجميل وهو يصف بكلامٍ غنائي قصص الحب بين آريس إله الحرب الذي فتن أفروديت آلهة الحب والجمال ببطولاته في ميادين الحروب والمعارك ، والتي صورها الفنانين ومنذ الأصول بشكلها النظر والفتاة الحسناء المحلاة بالشعر الجميل ولأكاليل المزهر فوقه ، وكيف تم اللقاء الأول والسري في منزل هيبيستون إله النار ، وكيف اصطحب العاشق معه أجمل

(١) odysée, VIII, 266 - 270 .

الهدايا والهبات والعطايا الغالي منها والنفيس ، وكيف وقفت أفروديت وروحها تتطاير عشقاً في السماء ولهانةً بحبه مناشدةً الشمس عند الغروب بألا تغيب. هذه الشمس التي تعبر عن قوة وعظمة وجبروت هيبيستون الذي توصل إلى النجاح في الوصل بين قلبي العاشقين. ولذلك نجد الشاعر يعبر عن ذلك بقوله عند غروب الشمس :

غابت الشمس وكانت قبل حين   تسكب الآلام في قلب الحزين

وفي الحقيقة فهذا التعبير واقعي وحقيقي يعيشه كل أمريء تمتع بالحب أو تعذب وتلوع به حتى حرقه وكوى فؤاده ، وكيف يتحول الحب إلى كره وحقد وانتقام وأحيانا إلى الإجرام ، ومن هذا المنطلق تتكلم القصص كيف أنتقم هيبيستون وأخذ بثار كل العشاق ، لدرجة أنه ذبحهم وقطع رؤوسهم ساخراً منهم من هذا المصير الذي يلحق بهم من وراء مثل هذه الأمور .

وقد صورت أفروديت بمظاهر مختلفة وحتى فوق العديد من المسكوكات وبمواقف غرامية أو شهوانية أو غزلية ، ولكن أغلب مظاهرها جاءت بتصويرها على شكل حسناء جميلة ذات شعر كثيف بضفائر مطرزة تلتف فوق رأسها بأشكال مختلفة على شكل تاج ويعلوها إكليل متنوع الأساليب ومن تركيب ذي بواعث نباتية أو بنفائس جوهرية ، ولكن مظاهر جسمها تبدو دائماً عارية كلياً باستثناء الحلي والمجوهرات وفي مظاهر مختلفة من الوقوف والاسترخاء .

ففي لوحة مدينة تيمقاد ظهرت أفروديت تحت اسم فينوس العارية وهي تمتطي فرس البحر القنطورس البحري الكبير ذا الشكل الخرافي وشعر الرأس والذقن الكثيف ، وقد جلست فوق ظهره بجسمها العاري بشكل جانبي وتحيط برأسها هالة دائرية بينما يكسو فخذها الأيسر رداء أحمر يلتف من تحتها على شكل مفرش وهي تمسك بيدها اليمنى تاجاً يظهر من خلف رأس القنطورس بينما تمسك بيدها اليسرى منديلاً يتطاير فوق رأسها على شكل مقنطر بينما يمسك طرفه الأيمن القنطورس بيده اليمنى وكذلك يحتضن فينوس باليد

اليسرى ، بينما أرخت رجليها على مؤخرة القنطورس .[1] (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٢)

وقد جاء تصوير هذا المشهد في وسط البحر وأسماك الدلفين تحيط بهما من كل جانب ، بينما يجلس إلى جانبها الخلفي وفوق القنطورس أيضاً سيد البحر الغطاس عاري الجسد ويخرج من رأسه قرنان يرمزان إلى الغطاس الشاب الذي يريد أن يتقرب منها ، بينما استدارت برأسها عنه مبدية نوعاً من التنفير والاستغراب. بينما في لوحة مدينة هيبون الملكي فقد ظهرت في وسط البحر بمظهر مغاير كلياً حيث امتطت هنا وبشكلٍ جانبي ظهر فرس البحر وفي أقصى خلفيته ، بينما شب برأسه ورقبته وكأنه ينهض ليقفز بها من وسط البحر إلى سطحه ، وقد ظهر رأسه في مستوى أعلى من مستوى رأسها وهو ينظر إليها بينما أنواعٍ كثيرة من الأسماك المختلفة الأحجام تحيط بها من كل جانب[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٣).

وفي لوحة من لوحات قبرص تظهر وهي واقفةٌ في الهواء الطلق ممسكةً بوشاح يتطاير في الفضاء وبشكلٍ مقوس فوق رأسها بينما إله الربيع وشريكها في الخصب يرتمي أرضاً بعد أن خارت قواه بينما كل واحدٍ منهم يعكس نظراته عن الأخر باتجاه معاكس ، وفي هذا الجو تتناثر من حولهم الورود ة والأزهار والرياحين[3]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٤– ٥).

وفي مشهدٍ آخر نجدها وقد استندت بكتفيها باسترخاء على عاشقها أريس بينما هو فنجده وهو يجلس أحياناً بجانبها أو بالقرب منها ، ومن خلال هذه المظاهر نجدهم دائماً عراة أو بلباس خفيف وأجسامهم شبه عارية. وفي جميع الأحوال فهم محفوفون في ملائكة العشق الصغار وهم محيطين بهم يلعبون ويرتعون ويتنافسون ويتخاصمون ويتشاجرون ويحملون في أيديهم أحياناً أدوات الأسلحة الحربية المتنوعة .

---

(١) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ٩٣ .

(٢) دحماني (سعيد) : هبون الملكية ، معالم ونصب الجزائر ، الوكالة الوطنية وحماية المعالم والنصب الجزائر التاريخية ١٩٩١. ص ٧٧ .

(٣) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 29 , gig 11

ونجد الكثير من المظاهر المتنوعة لهذه القصص والمشاهد الغرامية التي تصور الإلهة ربة الجمال أفروديت سواءً مع أريس أو مع غيره وقد ظهرت فوق الرسوم الجدارية في مدينة بومبيي ومنها الرسم الجداري الذي يزين رواق مبنى البانثيون وفي القسم الغربي من الماسيليوم في مبنى الفوروم[١]، وكذلك في اللوحة الغرامية في منزل البطل وفي صالة التريكلينيوم حيث ظهر العشيقان في صورة الالتصاق بينما يترافق المشهد مع صور العشاق الصغار[٢] .

ولكن في لوحة فيليبوبولس فنجد أن الفنان السوري ابتعد عن ذلك وأهمل العديد من التفاصيل ، وقد صورها داخل لوحة فسيفسائية رحبة الاتساع بمقياس مربع يبلغ طول الضلع ٣,٠٤×٣,٠٤ م والصورة التشخيصية مربعة الشكل أيضاً وبطول ضلع ٢,٧٧×٢,٧٧ م تزين أرضية حجرة في منزل فيليب العربي وما زالت محفوظة في الموقع الذي تحول إلى متحف للفسيفساء. (انظر ملحق الصور- الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ١).

وقد وضعت صورة بطلة المشهد في الزاوية السفلى من الجهة الجنوبية الشرقية من اللوحة ، وبذلك اختلفت في وضعيتها عن الوضعية التي ظهرت بها أرتميس في مركز اللوحة ، وربما كان القصد من ذلك خلق مجاز تباعدي بينها وبين عاشقها أريس الذي جاء بدوره في الجهة المناظرة من اللوحة وبمشهد معبر تعبيراً فائقاً عن حالة الغزل والملاطفة الغرامية وحركات الخلاعة التي ظهرت في جسمها الفاتن والنصف عاري[٣] .

وربما أن الفنان استلهم وضعيتها بهذا الشكل من وضعية ديونيسوس وأريان أو من شخصيات ربات الفصول الأربعة التي ظهرت في إحدى فيلات أنطاكيا والتي تناظرت أيضاً مع صور بعض النساء التي زينت سقف صالون البهو (أولا) الإمبراطوري والذي كان مخصصاً للإمبراطور تريفيس. وهذا

---

(١) PEROCHE, E. Peinture de la chamber des prétres du temple d'Apollon (de Venus) .POMPÉI. Travaux et envois archetectes français au XIXe siécle. Ecole française de Rome IFDN , Naple 1981. p 161. fig 33.

(٢) نفس المصدر السابق ص. ٢٢١ لوحة ٦٧ .

(٣) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 58 – 65 .

يعني أن الفنان كان بتفاعل مستمر وعلى إطلاع تمام على ما يجري من تطورات حول هذا الفن المميز[١].

وقد ظهر في الحقيقة تميز هذا الفن في سورية ومن خلال لوحة فيليبوبولس (شهبا) بالعديد من الخصائص التي تؤكد القيمة الحقيقية لهذا الفن وتثمنه تثميناً عالياً توصل الفنان من خلاله في إخراجه من بوتقة التقليد الحرفي إلى التجديد والتحديث والتطوير. وقد بدا هذا الأمر واضحاً في هذه اللوحة حيث بث الفنان فيها روح التنوع بعرضه إلى ست شخصيات ، منها ثلاثة نساء بوظائف مختلفة حددت هوية وتسمية كل واحدة من خلال كتابة اسمها إلى الجانب الأيسر من رأسها وقد ظهرن مترافقات مع تفاصيل المشهد الذي ظهر على الشكل التالي :

١ – أفروديت الشخصية الرئيسة في العرض والمعروفة من خلال مظهرها وكتابة اسمها فوق المتكأ الذي تتكئ عليه وتحت ذراعها الأيمن ، وقد وقفت بكامل جسمها مستندة في ذراعها الأيمن على متكأ ربما يكون مقدمة تواليت الزينة وهي تمسك في يدها اليمنى صولجاناً طويلاً مستندة به باستنادة بسيطة على الأرض بينما يرتفع قسمه العلوي فوق رأسها بمعدل الربع من طوله وهو يخرج خلف رأسها وفي حالة الاتكاء على كتفها الأيمن ، وقد ساعدها في مظهر الخلاعة والدلع هذا وقوفها بشكل منتصب وهي مستندة على جنبها الأيمن بينما تلف ساقها الأيمن على ساقها الأيسر مما أعطى جانب حوضها الأيسر بروزاً متقدماً نحو أريس وهي تنظر إليه بنظرات مملوءة بالعشق والهيام.

بينما ظهرت في هذا الموقف بجسمٍ نصف عارٍ يكسوه من الأسفل رداء فضفاض وشفاف وناعم مزدوج الألوان حيث ظهر اللون الخارجي بألوان ذهبية وصفراوية بينما ظهرمن الداخل بلونٍ أزرق شفاف وقد تم تعريقه ببعض المزركشات المختلفة ، وقد أنسدل هذا الرداء حتى القسم العلوي من فخذها الأيسر حتى كاد أن يكشف عن عورتها لولا أن جمعته بشكل يلتف حول حوضها ثم وضعته تحت ذراعها على المتكأ .

---

(١) LEVI , Doro , Antioche Mosaic Pavements (Princeton,1947).

وبذلك انكشف صدرها وبطنها وعنقها وكتفها وذراعها الأيمن بينما كشفت عن نصف ذراعها الأيمن ، وزاد في جمالية هذه الإغراءات التي تظهر على هذا الجسم الفاتن ما وضعت فوقه من مجوهرات من إكليل مذهب فوق الرأس وطوق مسنن ومنبسط حول العنق (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٦) ، إلى قلادة تسترخي من الجانب الأيمن من العنق وتتسدل فوق الصدر والبطن وحتى الجانب الأيسر من الفخذ، بينما تزين يديها وأذرعها بأساور متعددة الحلقات ، ويعلو كل ذلك هالة مستديرة فوق الرأس ، وهي تمد بكامل ذراعها الأيمن باسطةً يدها وطالبةً من أريس أن يقترب منها ليبادلها الحب وبالشعور نفسه.

٢ – أريس الشخصية الرئيسة الثانية في المشهد وقد عرف من خلال كتابة اسمه إلى جانب ذراعه الأيسر ، وقد صور في حالة الوقوف منتصباً وعارياً كلياً وهو يرتكز على رمحه وممسكاً به بيده اليمنى بالقرب من حربته بينما يلف رداءه الذي خلعه عن جسمه على ذراعه الأيسر. وكان وضعه في وقفة غريبة وهو يدير ظهره على أفروديت ، إلا أنه وبلحظة استدار برأسه نحوها مع استدارة بسيطة بجسمه وقد لف ساقه الأيسر على رجله اليمنى بينما ظهر شعر رأسه الكثيف مكشوفاً وتحيط به هالة مستديرة تشبه الهالة التي تحيط برأس افروديت. بينما ظهر بقامة ذات طول متوسط وجسم ممتلئ وذي سمنة واضحة .

ويبدو أن شيئاً ما قد حدث فجأةً وغير السلوكية العدائية بين الطرفين ، وحولها إلى قبولٍ وإعجاب وحب وهيامه ، ولذلك اظهر إليها إعجابه بعد أن استدار نحوها ، وربما أراد أن يقدم لها شيئاً ما كرعبون حب وإعجاب ، ولذلك بادلته الشعور نفسه بمد يدها نحوه طالبةً منه الاقتراب منها. وربما أن هذا الموقف هو الذي جعل أوبريبيا القريبة من أريس ورمز الأدب والسلوك الجيد والأخلاق الحميدة تستغرب هذا الانقلاب المفاجئ.

٣ – **كاريس**[١] وظهرت بمظهر امرأة شابة تقف خلف أفروديت بحيث لم يظهر من جسمها سوى الثلث العلوي والأيسر وهي ترتدي رداء المرأة

(١) كاريس Kares أو Charis في الميثولوجيا الإغريقية هي زوجة Hephaistos هيفيستوس إله النار.

ذات الثوب المحتشم والطرز المثلم وبأكمام فضفاضة وقد مسكت في يدها اليسرى حلقة تزيينية سميكة مخصصة لتزيين أفروديت ، ربما يكون إكليلاً أو طوق شعر من أجل أفروديت، بينما جمعت شعرها الغزير على شكل هرمي ولفته من الأعلى بعقال ثلاثي الحلقات ، وقد ظهرت بوجهها النظر الجميل تنظر إلى أفروديت وهي مهتمة في تسريح شعرها والاهتمام في زينتها.

٤ – **أوبربيبا** الشخصية الرابعة في العرض وتقف أمام أريس ، وقد عرفت هذه الشخصية من خلال مظهرها ولباسها وكتابة اسمها وهويتها إلى جانب رأسها من الجهة اليسرى بأنها ترمز إلى المرآة ذات اللياقة والأدب المحتشم. ومما أعطى هذه السيدة مظهر الأدب والاحتشام لباسها الفاخر الذي كسا كامل جسمها ماعدا الرأس والمكوّن من جلباب صوفي فضفاض بني اللون مع توشيحات وتعريقات بألوان مشتقة من اللون البني وترتدي فوقه عباءة صوفية بيضاء اللون مع قليل من اللون الفضي وقد لفته قليلاً بيديها لرفعها عن الأرض. بينما لفت شعرها الأسود الكثيف على شكل تاج سميك فوق رأسها مع انسدال على الكتفين مع عقدة شعر علوية على شكل طاقية دائرية. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٧).

ومن المؤكد أن دور هذه الشخصية هو دور تلقين الأدب والاحتشام لكلا العشيقين وبشكل خاص إلى أريس أو ربما كانت البداية معه ثم الانتقال إلى أفروديت ، وبالطبع فتنطوي عبارات العظة والإرشاد على التقيد بسلوكية تنسجم مع الآداب الاجتماعية والابتعاد عن الخلاعة وحياة الطيشان وغيرها. وقد أنسجم مظهر وجهها الجميل والشاحب والقاسي والمتكدر بالوقت نفسه مع موقف العضة والإرشاد .

٥ – **سكوبيا** ظهرت هذه الشخصية الخامسة في المشهد والتي عرفت من خلال كتابة أسمها إلى جانب رأسها من الجهة اليسرى في الزاوية اليمينية العليا من اللوحة وهي تجلس على الأرض متكئةً بجنبها الأيمن على صخرة بينما تضع ذراعها فوقه مع عكف اليد إلى الأعلى لتسند به رأسها من الجانب الأيمن وهي ترتدي اللباس الفاخر الذي كسا كامل جسمها ماعدا الرأس والمكون من جلباب صوفي فضفاض بني اللون مع توشيحات وتعريقات

بألوان مشتقة من اللون البني وترتدي فوقه عباءة صوفية بيضاء اللون مع قليل من اللون الفضي وهو اللباس نفسه الذي ترتديه وصيفتها الثانية أوبريبيا. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٨).

وقد ظهرت سكوبيا بمظهر المرآة الكئيبة اللامبالية من هذا المشهد والبعيدة عنه ، ولكن تراقبه عن كثب وعلى بعد لتنتظر النتائج ، وقد دل موقفها هذا من خلال وضعية يدها اليمنى على خدها الأيمن بينما وضعت فوق شعر رأسها المتوج شريطة على شكل إكليل وتزين أذنيها بأقراط ذهبية. بينما تمسك في يدها اليسرى والتي وضعتها على فخذها الأيسر غصن ينتهي بزهرة على شكل قلب ، ربما كان ذلك شكل لمروحة صغيرة لتلطف بها الجو من شدة الحر الداخلي والخارجي.

٦ – ويبقى أخيراً مشهد ستة من ملائكة الحب الصغار توزعوا على كافة مواقع المشهد وهم عراة ومجنحون ، اثنان وجدوا أمام وأسفل أفروديت وهم يحملون عارضة حمراء ، ربما خصص لحمل رداء أفروديت بينما وقف الثالث وفي يده ترس دائري أصفر مع إطارٍ أزرق كبير ليدافع عن أفروديت، بينما وقف الرابع وهو يدفع أريس بكلتا يديه اللتين وضعهما على ساق فخذه الأيسر ، بينما حلق اثنان في وسط اللوحة من الأعلى منتظرين دورهم في الانقضاض على أريس في حال مهاجمته أفروديت والتعدي عليها. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٩).

وبهذا العرض نجد الفنان هنا وفي هذا التاريخ الذي أخذ الناس فيه يميلون إلى نسيان قصص الحب والعشق والغرام والتي تعود إلى العصور الوثنية ويتحولون إلى حياة التصوف والقبول أو اعتناق الديانة المسيحية الجديدة نجده هنا يوقظ في نفوسهم نوعاً ما من المشاعر الكلاسيكية ، ولكن بشكلٍ ملطف وليس مبالغاً فيه كما هو الحال في اللوحات الجدارية في مدينة بومبيي أو اللوحات التي تعود إلى فترة زمنية سابقة .

ولكن مع ذلك ظل هذا العمل قريب وخاصة بما يتعلق في ملائكة البوتي أو العشاق الصغار من لوحات العشق والحب العاطفي التي ظهروا بها كقاطفي العنب في لوحة بيازا أرمينيا ، وعلى منحوتات التوابيت الحجرية

والمنحوتة من الرخام السماقي في مبنى قسطنطين في مدينة روما ، وكذلك لوحة مغامرات الحب للصيادين وخاصة صيادين السمك في بيازا أرمينيا وكذلك في منزل الخيول في مدينة قرطاج ، وجميع هؤلاء ظهر عليهم انفعال وشهوة وشغف الطفولة والبراءة. وبهذا الشكل المتكامل ظهرت لوحة مدينة فيليبوبولس لتؤكد جيداً وبالشواهد الحية والملموسة على أن الفنانين السوريين كانوا قادرين دوماً على ابتكار أعمال وإبداعات جديدة تتناسب مع كل عصر ومع جميع المفاهيم .

الموضوع السادس عشر:

لوحة اختطاف أوروبا[1]

تم الكشف عن اللوحة في موقع صرين التابع إلى منطقة حلب ، وقد تم نقل قسم من اللوحة بعد ترميمها وصيانتها وعرضها في المتحف الوطني في حلب، ويعود تاريخها إلى القرن الثالث للميلاد[2].

تعرض اللوحة صورة أوروبا التي قتلت بسبب حبها إلى الإله زيوس ، ولهذا انتقمت الإلهه منه وحولته إلى ثور أبيض ، إلا أنه لم يرضَ من هذا الواقع لذلك قام بخطف أوروبا على ظهره بمساعدة ملائكة العشاق أيروس المجنحين ونقلها إلى جزيرة كريت. ثم أصبحت هناك أم مينوس Minos [3].

وظهرت أوروبا في اللوحة وهي تمتطي على ظهر الثور بشكل جانبي حيث تتدلى أرجلها على الجهة اليمنى من ظهره وهي ترتدي رداءً جميلاً

---

(١) أوروبا Europe في الميثولوجيا الإغريقية هي القتيلة ضحية حبها للإله زيوس أو جوبيتير عند الرومان ، ولهذا فقد مسخ زيوس هنا نتيجة هذا الأمر وتحول إلى ثور أبيض ، ثم قام بدوره في اختطافها بمساعدة ملائكة الحب الآلهة الصغار المجنحين أيروس واصطحابها إلى جزيرة كريت حيث اصبحت هناك أم للإله مينوس.

(٢) معرض المرآة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – مهرجان المحبة – اللاذقية عام ٢٠٠٣ ص ، ١٨٥.

(٣) Minos مينوس هو ملك أسطوري من جزيرة كريت ، وقد اشتهر بعدالتــه ورجاحــة عقله. وقد أصبح بعد موت القاضي في الجحيم مع كل مــن (Èaque و Rhadamathe) وقد رأى المؤرخون في مينوس أنه حصل على لقب ملكي من سلالة العظمــاء فــي كريت على اعتبار أنه أصبح أب اريان ، ومن هنا جاء تعبير الحضارة المنيوية فــي التاريخ اليوناني :

ومزركشاً ومتعدد الألوان كسا كامل جسمها ، كما بدت له اكمام طويلة ظهر أحدها وهو يسترسل من الذراع الأيسر الذي اتكأت به على غارب الثور فوق الرقبة. بينما ظهر الذراع الأيمن والقسم العلوي من الذراع الأيسر بالإضافة للأقدام فقد ظهرت عارية. (انظر ملحق الصور - الموضوع السادس عشر - صورة رقم ١).

كما ظهر رأس أوروبا مكشوفاً ومكسواً بشعر كثيف فرشته على أكتافها، إلا أن وجهها بدا عليه الحزن مع نظرات كلها تحليق وتأمل في مستقبلها الغامض بعد هذا الاختطاف ، ولكن أحاط بها فوق رأسها رداءُ متطاير في الهواء على شكل هالة مربوط فوق بطنها بعقدة رباعية وكأنه يكاد أن يرفعها إلى الفضاء العلوي .إلا أن الملائكة المجنحين نجدهم يراقبون الموقف بحذرٍ شديد .

وقد رافق هؤلاء العشاق الموكب بكل التصاق ، حيث ظهر احدهم عارٍ ومزوداً بجناحين فوق الكتفين مع وشاح متطاير فوق العنق ، بينما اخذ يقود الثور بيده اليمنى بمقود ربط في انف الثور في المقدمة ، بينما ظهر الثاني في المؤخرة وهو أيضاً بشكل عاري ومجنح ومزود بجناحين فوق الأكتاف وهو يمسك بكلتا يديه بذيل الثور المجنح في الهواء مع العاشق الأول أيضاً ، وكأن كلاهما يتطايرا في الهواء بسبب سرعة جريان الثور .

بينما الثور فقد ظهر بشكل ضخم وجسم قوي وممتلئ وكله فحولة ونشاط ورأس كبير وقرون قوية وثخينة وتستدير من الأعلى لتشكل تاجاً على الرأس ، وظهرت أقدام الثور مترامية من الأمام والخلف كأنها تدل على أن الثور في حالة الجري السريع .

وجاء المشهد فوق أرضية خالية من الزينة رصفت بمكعبات صغيرة الحجم حسب الأسلوب الحرشفي ، كما صورَ في القسم العلوي من اللوحة منزل ريفي جميل ، وجاء جماله بتعدد النوافذ والمدخل وسطحه القرميدي والهرمي ، وجاءت ألوانه زاهية كما هي ألوان المشهد ككل. بحيث انسجم تنفيذ وتلوين المنزل مع مشهد أوروبا والثور والعشاق المجنحين .

ونلاحظ أن هذا المشهد في اختطاف أوروبا إلى جزيرة كريت توافق مع مشهد لوحة مدينة جميلة في الجزائر مع بعض الفوارق الجوهرية في

المحيطات التي ترافقت مع عرض كل من اللوحتين حيث ظهر المشهد المحيطي في جميلة كمشهد داخل البحر ، وكأن الصورة نقلت من داخل البحر الأبيض المتوسط أثناء الاختطاف (1). (انظر ملحق الصور – الموضوع السادس عشر – صورة رقم ٢).

فقد ظهرت أوروبا في لوحة جميلة بمظهر مشابه مع لوحة صرين في الإطار العام للحدث ، إلا أنها في لوحة جميلة بدت الألفة بينها وبين الثور الذي تقدم له الغذاء والطعام بيدها اليمنى، بينما تتمسك بيدها اليسرى في قرنه الأيمن. وظهرت أيضاً وهي عارية الجسم باستثناء الفخذ الأيمن وهي مجملة بطوق وميدالية تتدلى من الطوق ، بينما يحمل ايروس الخلفي طوق أخر لتقديمة إلى أوروبا ، بينما العاشق الأمامي فيحمل في يده إناء طعام أخر لتقديمه إلى الثور .

إذاً ثمت خلافات كبيرة بين اللوحتين ، ففي لوحة جميلة نجد اللوحة التشخيصية وضعت داخل عدد من الأطر المحيطية ، الأول والداخلي والأصغر فقد زين ببواعث نباتية وخاصة أزهار وأوراق زهر الزنبق ، بينما الخارجي والأوسع فقد زين بزينة ذات بواعث نباتية وهندسية تتخللها تشكيلات زهرية .

أما المحيط العام الذي يحيط في مشهد أوروبا فهو مشهد بحري غني بأنواع الأسماك المتعددة في الصنف والحجم ، فنجد سمك الدلفين والتونه التي ظهر منها وبشكل خاصة الأسماك ذات الحجم الكبير حيث ظهرت وهي تلتهم الأسماك ذات الحجم الصغير ، بينما نجد أن بعض اسماك الدلفين انتهت ذيولها بأشكال زهرية .

---

(1) FEVRIER , Paul - Albbert , DJEMILA. ALGER 1991 .

وقد زينت اللوحة إحدى صالات حمامات المدينة في القسم الشرقي منها ، انظر اللوحة في المصدر ص ٤٨ ، رقم ٢٥ .

الموضوع السابع عشر :

حورية البحر تيثيس[1]

ولعالم البحار والبحيرات والمحيطات والأنهار والمياه تمثيلٌ كبير في فن الفسيفساء ظهر فوق الأعداد الهائلة من اللوحات الفسيفسائية ، وفي كل موقع من المواقع الأثرية لم يخلُ المكان من وجود مثل هذه اللوحات ، بل على العكس نجد أن التمثيل يتكرر بأكثر من لوحة وخاصة في الفترة التي سبقت انتشار الديانة المسيحية ، ولكن بعد ذلك وخلال القرن الرابع أخذت تخف عملية النسج الفسيفسائي التي تنطوي على إظهار مواضيع حوريات البحر النيريد أو تيتيس ، وبقي تمثيـــل عالم البحر بالأنواع المختلفة من الأسماك والمراكب والتي اتخذت في البداية كأسلوب رمزي للتعبير عن السيد المسيح والبناء الكنسي والأمان والسلام وغيرها[2].

واللوحة التي أمامنا والقادمة من إحدى مدارس فن الفسيفساء السورية والتي تعود إلى فترة زمنية تقع ضمن مجريات القرن الرابع للميلاد مع الترجيح بأن تنفيذها لم يتجاوز منتصف ذلك القرن ، وقد وصف علماء الفسيفساء النصف الأول من القرن الرابع بأنه عصر ولادة وتبلور أسلوب ونمط ومنهج فن الفسيفساء القسطنطيني[3] ، نسبةً إلى الإمبراطور قسطنطين

---

(١) Thétis ثيتيس او تيثيس في الميثولوجيا الإغريقية هي واحدة مـــن حوريـــات البحـــر النيرايد Néréides وزوجة Pélée بيله و أم أخيل .

(٢) LASSUS, J. Vénuse marine dans la mosaïques greco - romaine (Paris , 1965), pp. 175 - 190 .

(٣) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l,est, dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , Bruxelles , 1972. p. 163 - 184

والذي بدت مؤشراته تلوح في الأفق منذ السنوات الأخيرة من القرن الثالث ، وهنا نجده في مدينة فيليبوبولس مترجماً ومنفذاً بشكل جيد كترجمة وتفاعل حقيقي مع ما تم تنفيذه في مدينة أنطاكيا ومحيطها في بداية الأمر ثم أخذ في التوسع ليصل إلى جنوب سورية وبلاد الشام ، ثم أصبح نمطاً متداولاً بشكل واسع. واللوحة التي نتكلم عنها الآن هي واحدة من اثنتين مشهورتين ظهرتا في نفس مدينة فيليبوبولس بحيث جاءت كل واحدةٍ تشكل جزءاً من تزيين إحدى الصالات :

اللوحة الأولى جاءت كجزء من تزيين أرضية صالة بشكل مستطيل بأبعاد ٢,٣٢×١,٨٤ م ، وقد شهدت هذه اللوحة عمليات الصيانة والترميم ثم نقلت لتعرض في متحف السويداء القريب من مدينة شهبا (فيليبوبولس) بحوالي ١٠ كم. وتختلف عن الأولى ببعض التفاصيل في شكل ومظهر الحورية تيتيس وكذلك في تفاصيل الأطر والعالم المحيط في الشخصية المركزية. فنجد هنا تيتيس وقد صورت منفردة وكشخصية مجمدة وسط إطار دائري معزول عن العالم الخارجي جاء على شكل جدليات مفتولة كباقي الأطر[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع عشر– صورة رقم ١).

فالمظهر الفني العام لهذه اللوحة وإن نجح فنياً في إبراز عالم الحورية تيتيس وما يحيط بها من مخلوقات وواقع تعيشه في البحر إلا أنها تأتي بصور جامدة للزينة فقط ، وليس كمشهد متحرك كما هو عليه الحال في اللوحة الأخرى. ولذلك جاءت اللوحة هنا مقسمة إلى خمسة حقول داخل مستطيل محاط بإطار مجدول بجدليات مزدوجة على شكل ضفائر المرأة. ويمكن تقسيم هذه اللوحة حسب المعروضات في داخلها إلى مظهرين متباينين كما يلي :

١ – المظهر الأول جاء على شكل دائرة وقد عرضت في وسطه تيتيس بحيث لم يظهر من جسمها سوى الرأس والعنق وقسم بسيط من صدرها العلوي ، وبهذه الحالة لم يظهر من تفاصيلها سوى صورة وجهها الدائري والممتلئ والعيون الواسعة وشعرها الكثيف ذو اللون الأشهب والمائل إلى

---

(١) معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – مهرجان المحبة – مهرجان الباسل. اللاذقية ٢٠٠٣. ص ١٧٤.

اللون الرمادي ، وفي هذه الحالة تبدو فقيرة جداً في المجوهرات التي تزدان بها مثل هذه الشخصية. بينما استند على كتفها الأيمن المجداف ، وفي مقدمة صدرها وكتفها الأيسر ظهرت صورة تنين البحر حتى بلغ مستوى منقاره عيون الحورية ويحاول الاقتراب من وجهها ، بينما هي فتنتظر إليه بنظرات الترقب والحذر .

وهي بهذا العرض تشبه صورتها صورة حورية البحر امفرتيت في لوحة مدينة طرابلس التي جاءت بدورها وسط إطار دائري لم يظهر من جسمها سوى الرأس والعنق والقسم العلوي من الصدر ، (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع عشر – صورة رقم ٢) إلا أننا نشاهدها هنا وقد تزينت بالمجوهرات التي جاءت على شكل طوق فخم على شكل حبيبات كروية يحيط في الرقبة والعنق ، بينما زين الصدر بأوراق زهرية ومن الأسفل طوق يحيط في الصدر على شكل مقوس ثم يرتفع ليحيط في كتفيها وحول رأسها وقد ظهرت في نهايته في كل طرف على شكل رأس تنين ، بينما أحيط رأسها بشعر كثيف ومتناثر تتخلله أوراق وأزهار مختلفة. وبين مظهر الرأس والإطار الخارجي نجد حلقة من تتابع عدد كبير من الأسماك المتقاطرة والتي تغلق الشكل الدائري ، وقد ظهر قسم منها وهي تعوم بشكلٍ مزدوج[1] .

بينما في لوحة فسيفساء مدينة أفاميا فقد أختلف عرض تيتيس ، فهي من جهة ظهرت بكامل جسمها العاري والجميل والفتان وهي في حالة الاستلقاء الجانبي قليلاً على صخرة في الهواء الطلق ، كما أنها بهذا المشهد لم تظهر على أنها آلهة من حوريات البحار وإنما الحورية التي ترمز إلى قوة المياه وفاعليتها وأهميتها للحياة ، وكأن المقصود من ذلك أيضاً أنها الباعث لتدفق المياه من الينابيع التي تنسكب منهمرة من تحتها ، بينما تضع يدها اليمنى على يد إله الغوص اليمنى أيضاً وقد برزت من رأسه قرينة الغوص في أعماق البحار. كما تتناظر بهذا المشهد مع إله الأنهار في لوحة مدينة تيمقاد في

---

(١) أبو حامد (محمود) النمس (محمود) : مدينة طرابلس منذ الاستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي ، طرابلس ١٩٨٧، ص ٩٦. لوحة ٣٨ .

الجزائر الذي ظهر بالمظهر نفسه ، بينما اتكأ على متكأ تتدفق منه المياه وتجري منهمرة من تحته[1] .

٢- المظهر الثاني وجاء بدوره بمظهرين متباينين أيضاً على الشكل التالي :

آ - العرض الأول وهو عبارة عن صورتين لملاكين صغيرين والذين يظهرون أحياناً على شكل ملائكة الحب المجنحين وقد جاءت صورة كل واحد منهم في ركن من الركنين السفليين من اليمين واليسار من اللوحة على شكل عراة ويمتطي كل واحد منهم فرسٌ بحري ، والأيمن منهم جاء منتصب الرأس بينما الأخر والمناظر له فقد ظهر برأسٍ منحني إلى الجهة اليسرى من الكتف الأيسر.

ب - العرض الثاني وهو كذلك عبارة عن صورتين لملاكين صغيرين والذين يظهران أحياناً على شكل ملائكة الحب المجنحين وقد جاءت صورة كل واحد منهم في ركن من الركنين العلويين من اليمينِ واليسار من اللوحة على شكل عراة ويمتطي كل واحد منهم حوتاً كبيراً بدلاً من فرسٍ بحري ، وكلاهما جاء منتصب الرأس ويمسك في يده اليسرى لجام الحوت ، بينما يمسك في يده اليمنى مضرباً جلدياً طرياً يضرب به الحوت للإسراع في المسير وهم مزودون بأجنحة مزدوجة كما هو الحال بالنسبة إلى الآخرين .

أما اللوحة الثانية والتي هي مرتكز حديثنا هنا ونتناول شرحها بالتفصيل فقد بقيت في موقعها بعد أن شهدت عمليات الصيانة والترميم. وقد نفذت على شكل مربع بطول ضلع ٢،٦٦×٢،٦٥ م بينما الشكل التشخيصي المركزي فقد جاء كذلك بشكل مربع بطول ضلع ١،٢٦×١،٢٦ م. وظهرت هذه اللوحة أجمل من الأولى وأكثر ثراءً وغنىً وحيوية وحركة في العرض ، وقد أبدع الفنان ورسمها ونفذها ثم بث فيها روح الحركة المستمرة ؛ وكأن المشاهد عندما ينظر إليها يتصور وكأنه يعيش في وسط البحر بشكلٍ حقيقي[2]. (انظر ملحق الصور - الموضوع السابع عشر - صورة رقم ٣).

---

(١) معرض المرآة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - مهرجان المحبة - مهرجان الباسل. اللاذقية ٢٠٠٣. ص ١٩٢.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 66 – 69 .

وتظهر تيتيس التي ترأست العرض هنا بشكل منعزل وسط مربع ذي إطار مسنن ضيق على شكل شريطة تزيينية مزدوجة الخطوط. وقد أحتل شكلها والمقتصر على الرأس والعنق والقسم العلوي من الصدر كامل الحيز المكاني من المربع. إلا أن هذه العزلة التصويرية لهذه الربة لم تعطِ المشهد صورة الجمود وإنما أراد الفنان أن يظهر شخصيتها بصورة واضحة ومشرقة وحقيقية كشكلٍ مستقل ، ثم ينقلنا لنراها من خلال المشهد ككل .

وظهرت تيتيس هنا كامرأة مترفة وغنية وفائقة الجمال بوجه بشوش مشرق وممتلئ وبقسمات تناسبت مع حجم الوجه والرأس ، وبذلك ظهر وجهها وكأنه درة جوهرية متلألئة بشكل دائم تنتثر منه أنوارٌ وأضواءٌ براقة تنير عالم البحر الذي تعيش فيه ، وزاد هذا النور قوةً في الإشعاع والوصول إلى عمق البحار النجمة التي تكلل وتتوج رأسها من الأعلى والتي توسطتها دائرة حمراء صغيرة كرمز لنور الإضاءة أثناء الغطس .

وقد جاء دور هذه النجمة ومن خلال موقعها كدورٍ مزدوج ؛ فهي من جهة جاءت كمظهر تزييني لشعرها البراق المتناثر حول رأسها وكتفيها من الخلف والأمام، وتتمخض من رؤوس خصاله الأنواع المختلفة من الأسماك، ومن جهة أخرى كرمز من رموز النور والإضاءة داخل البحر وفي قيعان المحيطات ، لاسيما وقد ارتكزت على جناحين يكسوان جبهة الإلهة وكركيزة لنجمة النور ، وكذلك كرمز للغطاسين في أعماق البحار والمحيطات العميقة. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع عشر – صورة رقم ٤).

أما عنقها وصدرها فقد ظهرا أيضا بمظهر الجسم الممتلئ ذي البشرة الناعمة والشفافة ، الوردية والمزهرة بلونها الزهري والتي توافقت مع لون خدودها الوردي وشفاهها ذات اللون الأحمر الفاقع ، أما العيون المستديرة والتي تتوسطها عدساتٌ ذات لون يتموج بين الزرقة والخضرة تلوحانِ بالألوان بين بين وحسب زرقة السماء وشفافية البحر فقد شكلت كلاهما شكلاً لوزيّ تحيط به رموشٌ وحواجب وكأنها رؤوس رماحٍ حربية ، بينما تتفرعان من أعلى الأنف وكأنهما جناحان لنسرٍ محلق .

وفي هذا الجو الجمالي الممتع والمغري والمشوق في إطالة الرؤيا يزين عنق تيتيس طوقٌ تزييني سميك ألتف حول عنقها ثم استدار خلفاً وبرز من

الجانب الأيمن من العنق مشكلاً انحناءٍ تزييني أخر ومنتهياً برأس كراس التمساح ، بينما يتهلهل على كتفها الأيمن منسدلاً نحو مقدمة الصدر ذيل سمكة صفراء اللون ومتشعب بذيلٍ ذهبي محاط بإطار بني مائل للون الخمري. بينما تنسدل على كتفها الأيمن خصال من ضفائر شعرها الكثيف ، أما الكتف الأيسر فقد ارتكزت عليه عصا المجداف .

وهكذا ظهرت حورية البحر وملكة جماله تيتيس زوجة إله البحر أوقيانوس الذي ظهرت صورته بكثرة في لوحات مدينة أنطاكيا ومناطقها وفي منطقة سيليسي. وتظهر شخصية أوقيانوس فوق التبليطات الفسيفسائية بمظاهر مختلفة إما بمفرده أو برفقة شخصيات أخرى ، ولكن أغلب الأحيان يظهر منفرداً في حالة الجلوس كما يبدو في لوحة أنطاكيا وبمظهر الرجل العملاق بجسمٍ ضخم ، بارز الصدر منتصب الرأس ذو شعر كثيف فوق الرأس والذقن يرتدي مئزراً يكسو ظهره وحوضه السفلي ويلف قسماً منه على ذراعه الأيمن بينما يبقى عاري الصدر والبطن ، ويمسك بيده اليمنى مجدافه الذي يلقيه على كتفه الأيمن بينما يضع يده اليسرى على فخذه الأيسر ويستدير برأسه وجسمه قليلاً إلى الجهة اليسرى بهيئة تبرز ضخامة جسمه ، بينما يحدق في نظره بعيداً ومن حوله الأنواع المختلفة من الأسماك[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع عشر – صورة رقم ٥).

ومن السهولة أيضاً معرفة شخصية أقيانوس من خلال الأجنحة والقرون التي ترافقه أحياناً ، أو التي تزين جبهته وتخرج من رأسه على شكل قرون كما ظهر في لوحة فسيفساء تيمقاد ، أو الصفات الأخرى والخاصة به وهي صفة التنين أو المجداف[٢] .

ومن النادر أن نشاهد صور تيتيس في مظاهر وحركات جسمية مختلفة ومتباينة كما شاهدنا ذلك في شخصية أفروديت ، كما أنه من النادر أن نشاهد

---

(١) LEVI , Doro , Antioche Mosaic Pavements (Princeton,1947) .

(٢) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢، ص. ٩٢ .

BALTY , , janine , Mosaïques de Syrie. Archeologie et Histoire de la Syrie ,II. .Printed in Germany 1989, p 504 , fig 179

كامل جسمها ، وربما أنها لم تكن ممثلة بشكلٍ جيد في الميثولوجيا القديمة ومنذ الأصول كباقي أفراد عائلة الآلهة في الأولومبس ، أو بسبب مشاركة حوريات البحر النيريد لها في هذه الأدوار ، ولهذا جاء مظهرها الذي صورت به في لوحة الإسكندرية ملفتاً للنظر حيث ظهرت له خصوصية فريدة حيث ظهرت تيتيس هناك بعرضٍ كامل وكلي وهي متمددة فوق سطح البحر وبلا مبالاة أو بدون اكتراث ، وكأنها سيدة تعوم في البحر أو تتمتع بأشعة الشمس على الشاطئ ، وليست بمظهر يكسبها صفة ألوهية البحر ولم يميز شخصيتها كشخصية بحرية سوى مرافقة التنين والمجداف .

ونعود إلى لوحة فيليبوبولس فنجد أن الفنان تعمد أن يفصل تيتيس عن باقي المشهد ويضعها ضمن إطار مربع تشغل كامل الحيز المكاني بداخله ومعزولة عن ملائكة البحر الصغار الذين ظهروا بمظاهر مختلفة منهم من يركب على الدولفينات ومنهم من يركب مراكب الصيد ومنهم من يقوم في الجذف ومنهم من يقوم بالصيد أو السباحة وهكذا ، بينما يفصلهم عن الإلهة إطار زخرفي بسيط خلا من أي نوع من أنواع الزخرفة بينما الإطار الخارجي فجاء على شكل جديلة مزدوجة ذات سماكة متوسطة تحضنها من الداخل والخارج شريطتان بسيطتان وبدون تسنين .

والسبب في ذلك غنى الإطار الداخلي الرئيس والذي يحيط باللوحة التشخيصية المركزية والتي تمتلكها صورة الحورية تيتيس. فقد تمثل المشهد داخل الإطار بتسعة من الملائكة البحريين الصغار ، أربعةً منهم احتل كل واحدٍ ركناً من أركان اللوحة ، ففي الركنين الأعلى والأسفل من الجهة اليسرى نجد أن كل طفل امتطى عربة يجرها حوتان كبيران من سمك الدلفين وكأنها عربة سباق في حلبة سباق ، بينما في الزوايا الأخرى فقد أقتصر ركوب كل واحد على حوت منفرد ، وكأن الفنان أراد أن يربط بين سباق الفرسان فوق الخيول أو العربات التي تجرها الخيول في ميادين الفروسية وبين سباق الصيادين على الحيتان أو زحافات تجرها الحيتان فوق سطح البحر .

أما خمسة الأطفال الآخرين فقد توزعوا في منتصف المسافة الواقعة بين كل ركن وآخر بحيث شغل كل حيز هنا مركباً يقوده صياد واحد وهو

يقوم في الصيد والجذف (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع عشر – صورة رقم ٧) باستثناء الحيز السفلي فقد جلس في المركب اثنين أحدهم للجذف والآخر للصيد. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع عشر – صورة رقم ٨).

وقد نفذت جميع هذه الشخصيات والمشاهد بما فيها البحر والأسماك والمراكب بألوان مختلفة وفق الفنان في توظيفها حتى بدت لوحة في منتهى الجمال والإبداع المتعلق في فنون الرسم والتصوير والنسج الفسيفسائي الأنيق والمريح لعين الناظر. وهذا يؤكد أن مدرسة فيليبوبولس بلغت مستوى القمة في الإنتاج الفني المتعلق بالفسيفساء ، وهذا يعني أن المسلك الذي سلكه الفنان هنا كان مبنياً على تحليل الصيغ والمفاهيم الحديثة والمتجددة وتنفيذها بروح تقليدية متجددة من خلال تركيب مبني على أصالة متجذرة ، وجدت مسلكاً ومنهجاً لها في مدينة أنطاكيا على الساحل الشمالي الغربي من سورية .

وقد جهد الفنان هنا في المحافظة على إبراز كل شخصية على حقيقتها سواءً كانت بشرية أم حيوانية أم مظهراً طبيعياً ، وحتى في شخصيات الجنس نفسه من مذكر أو مؤنث ، نسائي أو رجالي ، ومن خلال ذلك ظهرت في اللوحات الفسيفسائية المتعلقة في البحر شخصيات الغواصين والصيادين وغيرهم بحيث ظهر شكل كل واحد من خلال معالمه وخصوصياته التي أراد الفنان إظهارها .

ولا يفوتنا هنا أن نبين الطريقة التي خرجت بها شخصية البطلة مع الخصال الشعرية المتألقة والرائعة والشعر المهتز والمرتعش ، أو الأشعث أو المتجمد والذي ظهر على شكل طحالب أو اسماك تعلوها نجمة البحر، ومرافقة الوجه بشكل التنين المحيط في العنق والوجه ، وبالوقت نفسه بارتباطه في الجسم القوي المتدفق بالحيوية والنشاط .

وبهذا الشكل ظهرت البطلة ساحرة وفاتنة وجذابة ، بينما صور زوجها بوجه مهيب ومخيف وهائل الجسم لدرجة الضخامة ، وهو تعبير حقيقي عن عظمة الشخصية والتشخيص. وبالمحصلة تعظيم مهيب للبحر نفسه. وهذا بالطبع برهان صادق وحقيقي يدل على البراعة والحذاقة الممزوجة بالإحساس والقوة والنهضة الحقيقية في فن الفسيفساء في تلك الفترة .

الموضوع الثامن عشر :

مشهد الميناء البحري

تنوعت المواضيع التي عرضتها اللوحات الفسيفسائية وتناولت فيها مختلف المشاهد التي يعيشها الإنسان على وجه الخليقة ، ومنها كما ذكرنا عالمَ البحار ، وفي هذا العرض هنا نجد مشهداً جديداً صور موقعاً يربط البحْر من جهة والبر من جهة أخرى. وهذا العرض جاء من ضمن سلسلة من العروض التي تتناول مثل هذه المواضيع مثل تصوير منارة مدينة الإسكندرية (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن عشر – صورة رقم ١) أو تصوير مدينة ساحلية مثل مدينة هبون الملكية والتصاقها بالبحر ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن عشر – صورة رقم ٢) وفي جميع هذه المواضيع تعرض صور لعالم الصيد والصيادين وما يكتنفهم من أتعاب ومخاطر ، وما تدور بينهم من عوامل التعاون والمساعدة .

وفي مدينة أفاميا غير البعيدة عن البحر ومدن الساحل السوري مثل أنطاكيا واللاذقية وجبلة وطرطوس وبانياس وأرواد وغيرها ، كما أن المدينة نفسها تقع على حافة نهر العاصي العظيم ، لذلك فمن الأحرى أن يصور عالم البحر في هذه المدينة وفوق حيز مكاني فسيح صور الميناء وتفاصيله التنظيمية والعمرانية ، وكذلك حياة الصيد والصيادين وعمليات رسو المراكب وتفريغ الإنتاج السمكي وهكذا .

وفي هذا العرض الفسيفسائي الذي شكل قسماً من العرض الكبير والبالغة مُساحته ١٢,٠٦×٩,٩٤م والذي يعتبر أكبر عرض فسيفسائي شاهدناه حتى الآن ليس في مدينة أفاميا نفسها أو في المدن السورية ، وإنما على مستوى مدن الإمبراطورية. وجاء هذا النسج الفسيفسائي ليزين ويكسو أرضية

أضخم صالة في مبنى التريكلينوس والتي تعرف بصالة الأبهة والعظمة[1] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن عشر – صورة رقم ٣).

وقد لاحظنا في سياق الحديث سابقاً ومن خلال عرض ودراسة بعض اللوحات ومن مدينة أفاميا نفسها أن هذه المنهجية في العرض الفسيفسائي طويل المسافات قد نفذ في تبليط أرضيات الأروقة في الشارع الرئيس في المدينة ، وبالطبع فليس من السهولة أن يتم عرض موضوع واحد فوق هذا النسيج الفسيفسائي الطويل والفسيح ، وإنما من الممكن عرض العديد من المشاهد والتي تكون مرتبطة مع بعضها البعض بالمضمون نفسه وبالأسطورة نفسها أو الملحمة أو العالم الطبيعي .

وفي هذا العرض هنا نجد أن اللوحة جاءت متعددة المواضيع ضمن نسيج واحد ظهر على شكل سجادة رباعية جمعت المشاهد التصويرية فيها عالم البر والبحر في آنٍ واحد. وقد جاء العرض ضمن تعرجات وتموجات نهرية إلا أنها انحصرت جميعها ضمن أحواض محددة نفذت على قوس قزح من حبيبات فسيفسائية مكعبة صغيرة الحجم. وقد حددت الأحواض مشاهد متنوعة انسجمت مع روح العصر الذي يرجع إلى النصف الأول من القرن الرابع ، وبالتحديد في الربع الثاني منه مستوحيةً أفكارها إما من مفاهيم تعود في جذورها إلى الميثولوجيا القديمة ، أو بمواضيع توفيقية بين القديم والمعاصرة[2].

ومن هذه المواضيع صور الحكماء السبعة بما فيهم أو على رأسهم سقراط ، وقد وزعت شخصياتهم بمظاهر نصفية حسب منهجية الإخراج الفني للوحة فوق العديد من الأماكن ، وبما أن الكثير من التفاصيل الدقيقة للعرض قد فقدت أو تعرضت للتلف ، ولكن استطاع بعض العلماء مع ذلك استخلاص بعض الحقائق وتقريبها إلى حقيقة موقعها المكاني المحدد. ومن هذه التفاصيل عرض شخصيات أربعة من الحكماء على الزوايا الرئيسة في اللوحة بتصوير

---

(١) BALTY , janine. Une nouvelle mosaïques du IVe siecle dans l,edifice dit au triclinos à Apamée , AAS 20 , 1970 p. 81 - 92.

(٢) BALTY, janine , Mosaïques de Syrie. Archeologie et Histoire de la Syrie .II. Printed in Germany 1989. p 504 , fig 178.

نصفي بحيث احتلت صورة كل واحدٍ منهم ركن من الأركان ، بينما الثلاثة الباقين فربما جاء عرضهم جميعاً في صدر اللوحة ، وبذلك فمن المتوجب أن تكون شخصية سقراط هي الشخصية الوسطى بين هذه الشخصيات الثلاثة.

وقد تم إرجاع هذا الأسلوب الفني والمشهدي إلى أسلوب المشهد البحري الذي يعود إلى الذوق والنمط الإسكندراني نسبة إلى مدينة الإسكندرية المدينة التوءم والمعاصرة لمدينة أفاميا والمدن اللهلينستية أو السلوقية في سورية والتي عاصرت في بنائها المدن البطلمية في مصر وعاصمتها مدينة الإسكندرية الساحلية. وهذه المدن كلها متناظرة جغرافياً بين الشاطئ الشرقي للبحر الأبيض المتوسط والشاطئ الجنوبي منه .

والمشهد الجميل والمتبقي بشكل كامل تقريباً من العرض الإجمالي يصور مرفأ مدينة ، وربما يكون أحد مرافئ مدينة من المدن السورية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط والقريبة من أفاميا. ونشاهد في هذا العرض صورة الرصيف في القسم الأسفل من الصورة والمحدد بسلسلة مرتفعات هرمية متتالية تظهر من بينها صورة إسفين أسطواني لربط المركب أثناء رسوه بجانب الرصيف لتفريغ حمولته أو لشحن البضاعة من المرفأ ونقلها إلى مدن ومواقع أخرى. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن عشر – صورة رقم ٤).

وبذلك يكون هذا الميناء مزدوج المهام فهو من جهة ميناء للصيد ومن جهة أخرى ميناء تجاري ، وهذا يعني أنه ميناء مدينة كبيرة على البحر حيث نشاهد من الجهة اليسرى أبنية الميناء والمكونة من المنارة والتي تتشابه مع منارة مدينة الإسكندرية والمخازن والمستودعات والأبنية التخديمية من مطاعم ونزل ومكاتب وغيرها. وبينما نشاهد بعض الصيادين يقوم بصيد السمك بوساطة السنارة يقوم مركب آخر في تفريغ البضاعة على الرصيف بينما يتأهب شخص في النزول من المركب بمساعدة شخص يقف على الرصيف يحضر صياد أخر يحمل شبكة صيد على كتفه يتأهب للصعود إلى المركب بينما بقي الجذافُ جالساً في موقعه .

وفي الموانيء تتعدد المهام والوظائف مثل عمليات التفريغ والوزن والشحن كما نشاهد في لوحة مدينة أوستيا مجموعة الكيالة الذين يُزنون

الحبوب القادمة من سورية إلى العاصمة روما (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن عشر – صورة رقم ٥) بينما تتم في البحر عملية التفريغ من سفينة إلى سفينة أخرى لنقل البضاعة إلى ميناء أوروبي أخر (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن عشر – صورة رقم ٦) وكل تلك الفعاليات صورت فوق اللوحات الفسيفسائية.

وفي وسط المشهد نلاحظ أيضاً صياداً آخر يحمل شبكة صيد على كتفه الأيسر ويشير بيده اليمنى إلى مبنى موجود في الجهة المقابلة في الجانب الأيسر السفلي ، وربما أنه مكان مخصص كمعبد أو مكان مخصص للصيادين يجلس في مقدمته كلب الحراسة وتزين شرفته بعض الأزهار والورود وشجرة زينة. بينما نجد إلى جانبه رصيف مرتفع قليلاً على شكل مصطبة ربما تكون لصيد السمك أو لجلوس الصيادين للتمعن في البحر والذي ظهر باللوحة ذا منظر لازوردي بديع تتموج من فوقه موجات فضية متعاقبة[١].

وبالطبع فقد نفذ هذا المشهد بشكل جميل ومبدع نتج عن ذوق فنانٍ بارع وضع مخططاً متكاملاً ونفذ من قبل ورشة عمل محترفة ومتمكنة من رصف المكعبات المتعاقبة والمتعددة الألوان والتي تجمع بين طبيعة البر المخضرة والبحر الممتع وبالألوان الفيروزية واللازوردية والأردوازية المزرقة والأبيض والرمادي بجميع مشتقاته. وبذلك جاء العرض متكاملاً ومعبراً تعبيراً صادقاً عن الحياة اليومية التي يعيشها الصيادون والعاملون في وسط البحر ومركز صلة حقيقي يربط البر بالبحر[٢].

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 68 – 71 .

(٢) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l,est, dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , Bruxelles , 1972. p. 163 – 184.

الموضوع التاسع عشر:

ربة الأرض جي وآلهة الفصول الأربعة[1]

نعود من جديد إلى مدينة أفاميا ومرة أخرى للحديث عن الإلهة جي ربة الأرض وعن لوحة أخرى تعرض صورتها وموضوعها ، وبذلك ننتقل من مدينة فيليبوبولس في أقصى الجنوب السوري إلى مدينة أفاميا في الشمال الغربي من سورية ، ومن الحوض البازلتي وحوض اليرموك إلى الحوض الكلسي وحوض العاصي ، ومن ربة الأرض في حوران إلى ربة الأرض في الغاب. وجميعها آلهةٌ مشتركة وأرضٌ مشتركة ووطنٌ مشترك. ولكن جاء عرضها ومرافقيها وتفاصيل اللوحة التي عرضت فيها جميعها مختلفة باستثناء بطلة العرض الإلهة جي التي جاء عرضها في لوحة مدينة أفافياً بشخصية مهيبة بمنتهى العظمة .

وقد ظهرت هذه الإلهة في اللوحة الأولى في أوسط وأسفل اللوحة على شكل امرأة عارية في قسمها العلوي ، أما القسم السفلي فيكسوه رداءٌ شفاف فاتح اللون ذو انعكاسات صفراوية وزرقاوية يلتف حول حوضها وأرجلها ما عدا القدم الذي بدا مكشوفاً ومنسدلاً من عنقها ومسترسلاً على ظهرها ، وقد جلست على الأرض بحيث ظهر جذعها إلى الأمام مع انحراف بسيط إلى اليسار بينما تنحرف في جسمها السفلي نحو اليمين وبشكل حاد. أما الرأس

---

(١) Gé جي أو جيا Gaia في الميثولوجيا الإغريقية هي الإلهة التي تجسد الأرض والأم التي تقدم الغذاء للعالم. وهي بذلك تتعاون مع الإلهة Geôrgia جيورجيا ربة الزراعة في هذه المهمة .

الذي يكسوه من الأعلى تاج غني بالأزهار كرمز للخصوبة ينحدر منه الوشاح إلى الأسفل فقد ظهر بمظهر الانحناء قليلاً إلى الأسفل والجهة اليمنى ، وهذا المغزى أعطى انطباع الحنان والعطف لهذه الإلهة على أولادها المحيطين بها بينما بدا وجهها الشفاف الرقيق بقسماته الناعمة ذا نظرةٍ مملوءةٍ بالبراءة والوداعة والتأمل .

وفي هذه الحالة تحتضن ممسكةً في يدها اليمنى قرن الخصب الممتلئ بالفواكه وخاصة عناقيد العنب الذي يعتبر الإنتاج الهام في منطقة حوران إضافة إلى المنتجات الأخرى من المحاصيل الزراعية وخاصة القمح الذي كان يصدر من المنطقة إلى الجزيرة العربية وقارة أفريقيا وأوروبا حتى عرفت حوران أنها إهراء روما حيث ازدهرت موانئ البحر الأبيض المتوسط في تصدير هذه المنتجات مثل غزة وعكا وحيفا ويافا .

وقد رافقها في عرضها في اللوحة الأولى العديد من الآلهة منهم الإله أيون رب الزمان اللامتناهي والآلهة بروميثية الإله الذي خلق أول إنسان من طين وبالإضافة إلى إله الريح وآلهة الطل والندى وأفروديت وهرمس إله التجارة ورسول الآلهة وتربتوليم إله جني المحاصيل وجورجيا ربة الزراعة. إذاً جاءت مترافقة مع جميع الآلهة التي ترتبط معها في موضوع الأرض. إلا أنها ارتبط عرضها هنا مع آلهة الفصول الأربعة والذين لهم ارتباط معها أيضاً وبما يخص موضوع الزمن ومجريات السنة الزراعية[1] .

ونطرح هنا تساؤلاً فيما إذا كان اختلاف العرض له علاقة في اختلاف الزمن على اعتبار أن لوحة فيليبوبولس نفذت في منتصف القرن الثالث ، بينما لوحة أفاميا فجاء تنفيذها في النصف الثاني من القرن الرابع وبالتحديد في الربع الثالث منه ، وهذا يعني فارقاً زمنياً تجاوز قرناً من الزمن في وقت اختلفت فيه البواعث والصيغ والمناهج المتبعة في فن الفسيفساء وحل في هذه الفترة الأسلوب القسطنطيني ؟

---

(١) BALTY , janine. Mosaïques de Gê et des Saisons à Apamée , Syria 50 1973 , p. 311 - 347 .

كما اختلفت المقاييس بين اللوحتين بمعنى أن مقاييس اللوحة الأولى ٢,٧٢×٣,٣٠ م بينما جاء مقياس لوحـــة أفاميا بشكل مربع بطول ضلع ٥,١٠×٥,١٠م ولوحـــة تشخيصية مربعة الشـــكل أيضاً بطـــول ضلع ٤,٦٠×٤,٦٠ م ، وبذلك تكون المساحة هنا ضعف الأولى تقريباً ، ومع ذلك ورغم تلف وفقدان معظم عناصر لوحة أفاميا التفصيلية ، تبقى لوحة فيليبوبولس أكثر كثافة وحيوية وإثارة وأكثر تعبيراً. كما أن صورتها في لوحة أفاميا أكثر حشمة واستقلالية .

وقد عرضت اللوحة هنا فوق أرضية صالة التريكلينيوس الغنية بالمواضيع الفسيفسائية ومنها هذه اللوحة التي تعتبر الأكثر دقة والأكثر حيوية من بين جميع اللوحات التي تم الكشف عنها حتى الآن في الموقع وفي المدينة أيضاً ، كما كانت لوحة جي الأكثر حيوية وغنى من بين لوحات مدينة فيليبوبولس. (انظر ملحق الصور– الموضوع التاسع عشر – صورة رقم ١).

فقد تصدرت الربة جي مركز اللوحة الدائري وسط تشكيلة هندسية متداخلة ومكونة من ثمانية معينات مبتورة من كل جهة بشكل مقوس يشكل قسماً من استدارة دائرية مستديرة ، وبهذا التشكيل فقد شكلت هذه المعينات بالإضافة إلى الميدالية المركزية ثماني دوائر جاءت بدورها على شكل دوائر مبتورة بأشكال نصف أو ربع دائرية وبحسب موقع الدائرة من الإطار المحيطي ، وهذا يعني أن الدوائر التي جاء موقعها في أركان اللوحة الأربعة جاء شكلها بربع دائرة ، بينما تلك التي وقعت في وسط ضلع الإطار فجاءت على شكل نصف دائرة. وبالنتيجة جاءت هذه اللعبة الهندسية مكونة من ثمانية معينات مبتورة وثمانية دوائر مبتورة وأربع معينات داخلية متكاملة وكذلك ثمانية مثلثات محيطيه متكاملة ودائرة مركزية متكاملة تمركزت بها بطلة العرض ، بالإضافة إلى ثمانية أشكال ذات أضلاع غير منتظمة وقعت في الفراغات المتشابكة ، ولذلك نتج عن هذه اللعبة الهندسية أشكالاً هندسية متداخلة أنتجت أعداداً ثمانية وكلها تدور في فلك الدائرة المركزية .

ويظهر لنا من ذلك أن هذا التركيب الهندسي المتداخل والمنتج في سورية وفي أفاميا بالذات أنتشر في العصر الروماني المتأخر في كافة مدن

الإمبراطورية وتمثل في لوحات لا تعد ولا تحصى والتي تحولت لتصبح مرتكز منهج السجاد ذا الميدالية المركزية التي تزينها صورة تشخيصية لشخصية مركزية جميلة كما جاء في شكل الربة جي في لوحة فسيفساء أفاميا ولوحة فسيفساء الميدوزا المعروضة في متحف شحات في منطقة الجبل الأخضر في ليبيا[1]. (انظر ملحق الصور - الموضوع التاسع عشر - صورة رقم ٢).

أما بقية المعينات وخاصة معينات الأركان الأربعة فقد صورت في كل ركن منها ربة من ربات الفصول الأربعة. أما الفراغات الأخرى فقد اغتنت بالأشكال الهندسية أو الأشكال ذات البواعث الهندسية. وهذا العرض جاء مختلفاً عن عرض ربات الفصول الأربعة وفي سورية بالذات وفي لوحة ربات النعم الثلاثة والفصول الأربعة والمنفذة في أحد منازل مدينة فيليبوبولس (شهبا)[2] . (انظر ملحق الصور - الموضوع التاسع عشر - صورة رقم ٣).

وقد جاء هذا العرض بشكل ثلاثي ومتناظر من الجهة اليمنى واليسرى من اللوحة المستطيلة بمقياس ٣,٦٥×٢,٥٥ والتي توسطت عرضه في اللوحة التشخيصية ثلاث حسناوات عاريات يرقصن بشكل دائري وهن يشبكن أيديهن مع بعضهن البعض في حالة الرقص أمام مدخل كهف في جبل الأولمبس ، بينما يزين المنظر مذبحان ينتهيان من الأعلى بحوض ماء يقف على حافة كل واحد منهم ومن كل جهة حمامة ، بينما الحسناوات فقد تجملن بالمجوهرات التي تحيط بالأيدي والأذرع والأقدام والصدور ، بينما ربات الفصول فظهرن على شكل ست سيدات محتشمات صورن بشكل نصفي وبشكل متناظر كل ثلاثة في كل جهة وكل واحدة عرفت من خلال لباسها ومظهر الرأس وكتابة الاسم .

---

(١) عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ - ١١١ .

(٢) معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - مهرجان المحبة - مهرجان الباسل. اللاذقية ٢٠٠٣. ص١٧٨.

وقد تشابه مشهد الحسناوات الثلاثة في هذه اللوحة مع مشهد الحسناوات الثلاثة في مدينة نارليكويو في تركيا حيث الحسناوات يرقصن وهن يشبكن أيدهن مع بعضهن البعض في حالة الرقص أمام مدخل كهف في جبل الأولمبس ، بينما يزين المنظر مذبحان ينتهيان من الأعلى بحوض ماء يقف على حافة كل واحد منهم ومن كل جهة حمامة ، بينما الحسناوات فقد تجملن بالمجوهرات التي تحيط في الأيدي والأذرع والأقدام والصدور. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع عشر – صورة رقم ٧) .

وقد انفصل المشهد التشخيصي المركزي عن الخارجي بوساطة إطارات تزيينية ذات بواعث هندسية من معينات ومربعات أعطت مظهراً متدرجاً ، أما الإطار الخارجي فقد جاء على شكل حلقات بيضوية. ثم نجد في الكثير من اللوحات التي تعرض ربات الفصول الأربعة ومن خارج سورية ، وعلى سبيل المثال لوحة الفصول الأربعة في منطقة الجبل الأخضر في ليبيا حيث جاء العرض هنا مختلفاً كلياً وضمن لوحة ترتكز على إطار سفلي ممتلئ بصورة نمرين متقابلين تتوسطهما جرة ماء على شكل مزهرية ، بينما جاءت اللوحة المستطيلة العلوية متداخلة بأشكال هندسية غنية جداً بأشكال المثلثات والمربعات والمعينات ، وفي المركز شكل نجمي على شكل زهرة مشكلة من ثمانية معينات ، ثم تتوزع على ثلاثة أركان أربعة دوائر وفي كل دائرة ربة من ربات الفصول الأربعة[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع عشر – صورة رقم ٤).

بينما في لوحة تيمقاد في الجزائر فنجد أن ربات الفصول الأربعة تم توزيعهن داخل دوائر بحيث احتلت كل واحدة دائرة بطريقة مختلفة وسط تشكيلات هندسية متداخلة على شكل أحواض تتوسطها جدليات مزدوجة وملتوية وشاركهن في العرض أربعة أوسمة جاء كل وسام داخل شكل معيني وكذلك أربعة أوسمة داخل مربعات مزينة[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع عشر – صورة رقم ٥).

---

(١) الدليل السياحي لمنطقة الجبل الأخضر – ليبيا عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣. ص ٣٨ .

(٢) تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢. ص ٩٧ .

ثم نجد مثالاً آخر مختلفاً كلياً جاء من خلال لوحة فسيفساء قبرص حيث جاء عرض اللوحة على شكل تسعة مربعات متساوية وبتقسيمٍ ثلاثي احتلت الربة جي المربع المركزي على شكل امرأة محتشمة برأسٍ عارٍ وكثيف الشعر المسترسل على الأكتاف ، بينما في كل ركن من أركان الزوايا صورت ربة من ربات الفصول الأربعة وجميع الشخصيات صورة بشكلٍ نصفي، ففي المربع الأيسر السفلي تمثل فصل الشتاء برجل ملتحٍ وكثيف الشعر وفوقه في الأعلى من الجهة اليسرى ربة فصل الخريف ، ثم ربة فصل الربيع في الركن الأعلى من الجهة اليمنى ، وأخيراً في الأسفل ومن الجهة اليمنى ربة فصل الصيف. أما باقي المربعات فقد زينت بزهور وحيوانات وطيور ، وقد تم فصل المربعات بشرائط متثلمة على شكل أبراج رباعية منقطة من الأعلى ، أما الإطار السفلي فجاء على شكل هرمي[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع عشر – صورة رقم ٦).

ومن خلال هذا العرض التناظري نجد أن شخصية الربة جي جاءت معبرة تعبيراً صادقاً كشخصية تمثل الأرض السورية والإلهة السورية أتارقاتي كما تمثل أيزيس الأرض المصرية أو الإلهة شتونيان إلهة الأرض في العالم السفلي. كما تمثل هذه الربة تلك الأرض الخصبة بفضل مياه نهر العاصي العذبة والشفافة والمتدفقة بحيوية ونشاط ، وقد عرض مظهرها كسيدة محتشمة وبشخصية مهيبة وعظيمة مكللة بتاج إمبراطوري على شكل قبع القطر يعتلي مجموعة غنية من الأزهار والأغصان وأوراق أشجار الفواكه كلها جاءت لتكسي رأس الربة ومن ثم لتتحدر على الظهر والأكتاف بحيث بدا رأسها وكأنه عنقودٌ مزهر في غصن شجرة يانعة الخضرة في فصل الربيع ، كما ظهر هذا الإبداع في تصوير الفواكه والأزهار المعبرة عن خصوبة الأرض متداخلاً في ألبستها ، وهذا الأمر لم يكن غريباً وصعباً على فنانٍ سوري مبدع ومتمرس ومتمكن من عمله[٢].

---

(١) LAPUCCI, Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 34, fig 15 .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 72 – 74.

وقد أكدت البراهين الملموسة على ذلك من خلال لوحات الفسيفساء في مدن أنطاكية وبعلبك والسويدية وفي جنوب سورية في شهبا وطبرية وبيت جبرين في فلسطين. ولكن تبقى صورتها في لوحة فسيفساء أفافيا هي الأكثر إبداعاً وعظمة ليس على مستوى سورية وحسب بل على مستوى الإمبراطورية وفي كامل مدنها ومواقعها الأثرية. خاصةً وقد ربطتها بشكل متوافق مع لوحة الربة جي والفصول الأربعة التي وجدت في منزل الربة جي في مدينة أنطاكيا والتي أخذت نفس المسلك ونفس المنهج الأيقوني ذو الجذور الهلينستية ذات الخصوصية السورية ، والذي تميز بشكل خاص في إظهار ثلثي جسم الشخصية المعروضة والذي استمر تداوله في العصر البيزنطي وحتى القرن الخامس. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع عشر – صورة رقم ٧).

الموضوع العشرون :

الاحتفال بعودة أوليس[1] والتيرابينيد (الخادمات)

مما يتحف عين المشاهد في هذه اللوحة إطارها الجميل والمنفذ ضمن شريطين يحيطان بالإطار من الداخل والخارج بعرض بسيط وأرضية بيضاء خالية من أي نوع من أنواع الزركشة. أما تزيين الإطار فقد نفذ بطريقة النسج المرتكز على بواعث هندسية مختلفة دائرية وتكعيبية وتربيعية وبيضوية وشرائط مستقيمة ومتعرجة في داخلها ، وجميعها ظهرت بمظهر وكأنها الطوق التجميلي فوق عنق فتاةٍ حسناء. (انظر ملحق الصور – الموضوع العشرون – صورة رقم ١).

و قد أحاط الإطار المستطيلي الشكل لوحة تشخيصية بطول أضلاع ٢,٣٤×١,٣٩ م. معروضة حالياً في متاحف الفن والتاريخ في مدينة بروكسل – بلجيكا ، بعد أن نقلت من أرضية موقع البيت الوثني المجاور لمبنى الكاتدرائية والتي يعود تاريخها إلى الربع الثالث من القرن الرابع الميلادي وهو عصر الإمبراطور جوليان. وتعرض هذه اللوحة مشهد الاحتفال بعودة البطل أوليس والخادمات في مشهدٍ احتفالي داخل ساحة مبنى أثري كبير .

---

(١) Ulysse أوليس أو Odusseus ادوسوس في الميثولوجيا اليونانية هو بطل إغريقي ومللك سلالي وأبن لإثيرت Laërte وزوج بينلوب Pénélope ووالد تيليماك Télémaque. وهو أحد مشاهير ميدان وحروب طروادة ، وقد ظهر في الإلياذة على شكل بطل ماهر وناجح ، وهو الفارس الماهر في الغابة ، وقد كانت عودته إلى وطنه عبارة عن موضوع نسجت حوله قصة الأوديسة .

وجاء تزيين الإطار على منهجية تناظرية ، ولكن بتفاصيل داخلية غير متناظرة ، بمعنى أن حوضي الضلعين الكبيرين من الأعلى والأسفل من اللوحة تم تقسيم كل واحدٍ وبطريقةٍ متساوية إلى خمسة دوائر بما فيها دوائر الأركان وأربع حلقات بيضوية ، وكذلك الأمر في الضلع العلوي. إلا أن التفاصيل التزيينية الداخلية في وسط كل دائرة أو حلقة تختلف في كل واحدة عن الأخرى وفي حوض الضلع نفسه ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحلقات المناظرة لها في حوض الضلع المقابل .

وكذلك الأمر وبالمنهجية نفسها في أحواض الأضلاع القصيرة ؛ فقد جاءت على شكل أربع دوائر بما فيها دوائر الأركان والتي تكون بدورها مشتركة بين ضلع وأخر في الأربع زوايا. وبهذا الشكل فصلت بين ثلاثة حلقات بيضوية نفذت بالمنهجية نفسها من كلا الطرفين ، وبأسلوب المفارقة نفسه والتباين في التزيينات داخل حلقات حوض الضلع الواحد ، وحوض الضلع المقابل ، وكذلك بقية أحواض أضلاع اللوحة. والمشاهد لهذه التفاصيل يستطيع بسهولة معرفتها بدون أن نشغله في الشرح المستفيض .

وثمة أمرٍ أخر نود توضيحه قبل البدء في معالجة موضوع اللوحة الرئيس وهو مكان العرض. وقد شهدنا في اللوحات السابقة أن عرض المشهد كان يتم إما في الطبيعة الطلقة ، أو داخل صالة ، أو في ميدان حلبة السباق. ثم نظيف هنا عرضاً آخر جرت أحداثه في وسط مبنى أثري جميل وفسيح ومزين من الداخل بأروقة تفتح على الخارج بأقواسٍ تزيينية وتعميد يمتد نحو العمق ، وربما يكون وسط سوق عامة (اقورة – فوروم) أو قصر أو نادي فسيح يشرف على شارع رئيس[1].

إذاً المشهد هو مشهد احتفالي عرض تقريباً بتوزيع ثلاثي لشخصيات معظمها نسائي تتصدرها شخصية أوليس ومن يحيط به من سيدات وخادمات ومربيات وذوات وظائف ومهام متعددة كلها حضرت لتحتفل بهذه المناسبة

---

(١) BALTY, Jean ch .Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l,empereur dans Dialoques d,histoire anccienne, I. 1974.

السارة. ومن بين هذه الشخصيات الخادمات الستة (النيرابينيد) التي تم التأكد من هويتهن من خلال الكتابة المنقوشة في أعلى اللوحة وأسفل الإطار المحيطي من الركن الأيمن ، وقد ظهرن بمظهر الأناقة والرتابة والرشاقة. حيث تم عرض هذه الشخصيات على شكل حلقتي رقص تحتل ثلثي اللوحة من الجانب الأيمن .

ولم يكن عرض هذه الخادمات بمظهر جمودي وإنما تناسب مع ما ذكر عنهن في قصة الأوديسة وكيف كن يترنمن بالغناء العذب والرقيق والمشوق والنابع من الأشعار والقصائد الغنائية الاثنين والعشرين المثيرة والتي توقظ القلوب والمترافق مع الرقصات الفنية الرشيقة على أنغام الموسيقى الهادئة والعذبة داخل مكانٍ محضون ومجمل بالأروقة التي تعكس صدى الأصوات والموسيقى لتعطيها صدىً رنان[1] .

بينما يحتل الثلث الأيسر من اللوحة قوس مقنطر مع ركائز ومكرنشات ذات تزيين نحتي بسيط ووقف في الحيز المكاني في اسفل القوس ثلاث شخصيات وكأنها في حركة مثيرة وهما رجل وسيدتان ، إلا أن التلف الكلي الذي لحق ثلثي القسم النصفي الأسفل والأيسر من اللوحة افقدها قسماً كبيراً من التفاصيل ومنها تفاصيل القسم النصفي من شخصية الرجل والسيدات المحيطة به من الجانب الأيسر وكذلك سيدات العرض الراقصات في الثلث الأوسط من اللوحة .

وقد ظهر الرجل برأس ذو شعر ناعم كثيف يرتدي معطف صوفي سميك يحيط في عنقه بينما يبدو ذراعه الأيمن مكشوف ويظهر بمظهره الجانبي الأيمن وبوقفة كاملة يمسك في يده رمح أو سارية، بينما ترتمي في حضنه وبين يديه سيدة شابة يظهر من خلال مظهرها أنها تستقبل شخصاً حبيباً وعزيزاً على مرأى ومسمع الجمهور وتلف يدها اليمنى على عنقه وكتفه الأيسر ثم تضمه إلى صدرها. إذاً جاء الموقف أمام حشد من جمهرة من الحضور ومن بين هذا الجمهور سيدة قريبة جداً منهم تبدو أكبر سناً من الأولى وبمظهر وجه قاتم ومريب[٢].

---

(١) BALTY, Jean ch. Guide d,APAMEE, Bruxelles , 1981. p 15 – 16.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p 76 – 77.

ومما لا ريب فيه أن هذا الشخص هو أوليس الذي تم التعرف عليه من خلال مظهره الذي ظهر فيه وهو عائد من السفر ، ولباسه المكون من الدثار القصير المعقود حول الرقبة وشعره الناعم والكثيف (الكلاميد) وكذلك هراوته أو رمحه. وبهذا نصل إلى معرفة السيدة التي احتضنته في صدرها وهي زوجته بينيلوب[1] والسيدة المجاورة لها وهي المرضعة أوركليه .

وبالطبع فيتوجب الأمر إقامة احتفال مهيب لعودة هذا البطل ليعيش حياة استقرار وهدوء إلى جانب زوجته التي أصبحت رمزاً للسيدة واهبة الحياة ورمز الفلسفة والتي انتظرت زوجها بعفةٍ وإخلاص خلال سنواتٍ طوال بعد أن عاش حياة المغامرات والتشرد حتى وصل به الأمر ليتحول من رجل كرمز للبطولة والشهامة إلى رجل يرمز إلى المصائب والتشرد والبلاء ذي الغرائز الشهوانية. وهكذا عاد إلى الحياة الهادئة التي تقود إلى الجنة وخلع من فكرة جميع الأفكار الشيطانية ، وحتى لباسه وثيابة الرثة والبالية. (انظر ملحق الصور – الموضوع العشرون – صورة رقم ٢).

وبالطبع فما ذلك سوى تعبيرٍ رمزي يعبر عن التحول في الرجل من حياة الوثنية إلى حياة الرجل المؤمن الذي ينشد الآخرة والجنة من خلال حياة الإيمان والزهد في الدنيا. وربما كان لشخصية جامبليك المشهور والذائع الصيت والذي عاش في مدينة أفاميا وتلقى علمه ودروسه فيها ثم تحول إلى واعظٍ ومرشد دور في ذلك الإخراج الرمزي والذي استوحاه من بعض القصص المنسوبة إلى أفلاطون والفلسفة الإغريقية[2].

---

(١) Pénélope بينيلوب في الميثولوجيا الإغريقية هي زوجة Ulysse وأم Telemaque تيليماك ، وخلال غياب زوجها خلال ٢٠ عاماً فقد قاومت وصمدت مع استعمالها المكيدة والحيلة والخديعة مع الطامعين في الزواج منها واضعة جوابها مشروطاً في وضوح عند انتهائها من النسيج ، وفي كل ليلة تفكك ما عملته في السهرة. ولهذا تعتبر رمز الإخلاص والوفاء الزوجي .

(٢) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l,est , dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971, Bruxelles , 1972. p. 163 - 184 .

وبذلك دخلت هذه اللوحة وهذا الإخراج الفني الرمزي البليغ والبديع لتضيف رائعة فنية أخرى إلى فهرس روائع الفن السوري ذو الميزة العالمية الفريدة والتي تستحق وبجدارة أن تعرض في أجمل وأعرق متاحف العالم ، متاحف الفن والتاريخ في بروكسل عاصمة البرلمان الأوروبي المشترك .

الموضوع الواحد والعشرون :

سقراط والحكماء الستة الآخرين

جاءت هذه اللوحة أيضاً من الموقع نفسه للوحة السابقة ومن أرضية البيت الوثني نفسه المجاور لمبنى الكاتدرائية في مدينة أفاميا وتعود إلى تاريخها نفسه في الربع الثالث من القرن الرابع الميلادي وهو عصر الإمبراطور جوليان. وهي بذلك تشكل جزءاً من نسيجٍ فسيفسائي كبير وفسيح كما هو حال الأبنية الكبيرة في المدينة نفسها والذي يعتبر كمتحف لعروض فن الفسيفساء السوري في القرن الرابع الميلادي .

وقد جاءت اللوحة التشخيصية كما ذكرت تتوسط نسيجاً من سجادة فسيحة حوت في داخلها لوحة تشخيصية مستطيلة الشكل بأبعاد ٢,٦٢×١,٣٠ م ، ولكن للأسف فقد شُوهت الكثير من تفاصيلها وفي مواقع متعددة ولم يبق منها سوى الجزء العلوي في أسفل الإطار والذي يوضح ولحسن الحظ وبشكل جيد موضوع ومضمون ومنهجية وأسلوب النسيج الفسيفسائي للوحة ، وكذلك التعرف على الشخصيات السبعة الذين هم محور ومرتكز المشهد المعروض[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الواحد والعشرون – صورة رقم ١).

وكما يظهر من الشكل المعروض فقد توسطت اللوحة التشخيصية نسيج فسيفسائي فسيح وجميل جداً ينتمي إلى المنهج الذي ينتمي إلى البواعث الهندسية والنباتية ويبين في آنٍ واحدٍ تطور وازدهار هذا النمط في تلك الفترة وعلى مستوى مناطق البحر الأبيض المتوسط قاطبةً لدرجة أن هذا الأسلوب

---

(١) BALTY, janine , Mosaïques Antiques De Syrie, Bruxelles, 1977. p 78 – 81.

أصبح يكسو جميع أرضيات الأبنية مهما كانت كبيرة أو صغيرة ومجملاً في وسطه بلوحات تشخيصية رمزية أو غير رمزية مختلفة المشاهد والمواضيع ومنها موضوع سقراط والحكماء الستة.

ونجد هنا أن منهج النسج الفسيفسائي للإطار وعلى الرغم من تزامن هذه اللوحة مع اللوحة السابقة وتواجدهما في الموقع نفسه ، إلا أن المنهج والتفاصيل في إطار هذه اللوحة اختلفت كلياً عن تفاصيل الإطار المحيطي في اللوحة السابقة حيث جاء أكثر جمالية وحيوية ومرتكزاً على الباعث النباتي من أوراق الأزهار والمسننات ، أما الأشكال الهندسية فنجدها هنا أقل تنوعاً من السابقة. إلا أن الأطر تضاعفت بحيث تشكل الإطار نفسه من ثلاثة أطر منها الإطار المركزي المزين بأوراق زهرية تتابع بشكل ثلاثي تنتهي في كل زاوية ركن من الأركان وفي متوسط حقل من كل ضلع بدوائر تزيينية بسيطة في تزيينها الداخلي .

بينما يحيط في هذا الإطار من الداخل والخارج إطار مسنن كشفرة المنشار ، ثم إطار أخر داخلي وخارجي على شكل شرائط خالية من أي مسننات أو تعريقات وإنما ذو أرضية بيضاء ، إلا أن سماكة الشريط الخارجي جاءت مضاعفة عن سماكة الشريط الداخلي بمعدل ثلاثة أضعاف. كما نجد أن هذا النسج يتوسع نحو العمق بتشعبات وتنوعات هندسية ونباتية مختلفة وكذلك أطر تتخللها تزيينات على شكل جدائل مزدوجة. وسوف نتناول هذا المنهج لاحقاً من خلال دراسة اللوحات الفسيفسائية ذات البواعث الهندسية.

والمشهد التشخيصي للوحة التي بين أيدينا يتمحور ضمن ثلاثة محاور أساسية وهي :

المحور الأول الذي يُظهر أن اللوحة ذات باعث اجتماعي لتواجد جماعي مكون من شخصيات رجالية خالية من أي جنس مؤنث ، كما أنها تتعلق في موضوع إنساني ، ولا يوجد أي مظهر تزييني نباتي أو غير ذلك حتى لم يظهر فيها أي مخلوق أو جنس أخر ، وجاءت محددة العدد ، وتنطلق من باعث الجلوس الجماعي حول دائرة مستديرة لغرض سياسي أو اجتماعي أو ديني أو دعوى لمأدبة كما لا حظنا ذلك الأسلوب الذي أتبع في لوحة المأدبة

في مدينة فيليبوبولس ثم يتكرر هنا ولكن لهدف ينم عن الحكمة والموعظة والتربية والفلسفة وغيرها من أهداف ، وحسب وظائف ومفاهيم وتخصصات الشخصيات المتواجدة .

المحور الثاني يستخلص منه أن شخصيات هذا المشهد جاءت كتعبير عن رجال عظماء ومن مشاهير العالم في العلم والأدب والفلسفة وغيرها من العلوم المختلفة من القارات الثلاث أسيا وأفريقيا وأوروبا ، أو بحصر المعنى المناطق المحيطة في حوض البحر الأبيض المتوسط والتي هي مشعل الحضارات عبر التاريخ.

وقد تميزت هذه الشخصيات في تضلعها في جميع الميادين وعلى الأخص في العظة والحكمة والتربية والإرشاد وعلى رأسهم أفلاطون عميد الفلسفة في ذلك العصر في جنوب القارة الأوروبية وبشكل خاص بلاد اليونان، وأرستيب عميد الفلسفة في شمال أفريقيا وخاصة في منطقة الجبل الأخضر في ليبيا ، وكذلك تاليس عميد الفلسفة والرياضيات في الجانب الغربي من قارة أسيا. إضافة إلى شخصيات أخرى سوف نستعرضها بعد قليل بالتفصيل.

المحور الثالث ويستخلص منه أنه عبارة عن مشهد رمزي تمثل في بداية الأمر كرمز للسيد المسيح وأتباعه المباشرين والأكثر التصاقاً به والذين يعتبرون أصحاب المرتبة الأولى في معرفة حقائق وأسرار الديانة النصرانية. وقد تشابهت معارف هؤلاء الدينية والعقيدة من الشخصيات الستة الذين أحاطوا بسقراط ثم تمثلوا لاحقاً في رجال الدين الذين كانوا يتواجدون في المجامع الكنسية[١] .

إذاً جاء عرض المشهد باختصار على شكل سبعة شخصيات مشكلة من شيوخ ملتحين ومزينين بألبسة جميلة ومهيبة مصنوعة من الجوخ المثنى والمثلم ظهرت على شكل أردية من نوع الطيلسانات الرجالية المسترسلة والمنفذة بألوان فاتحة مخصصة للفلاسفة والعديد من الشخصيات المعتبرة في المجتمع.

وقد جاء العرض على شكل دائري مقوس لشخصيات معتبرة يتوسطها سقراط محيطاً به ثلاث شخصيات من كل جهة ، ويمسك كل واحد في يده

---

(١) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles1981. p 187 – 190

لفائف تنسخ فوقها كتابات العظة والإرشاد ، بينما يرفع سقراط يده اليمنى مظهراً أنه يدير محور النقاش ويتلو عبارات العضة والإرشاد ، بينما الجميع في حالة الجلوس والإصغاء والتفكير والتأمل فيما يقول .

ولم يأتِ هذا المشهد كعرض فريد من نوعه في لوحة مدينة أفاميا ، وإنما تكرر في العديد من اللوحات وفي مدن كثيرة ، ولكن بتفاصيل مشهدية ذات تفاصيل نوعاً ما مختلفة وذلك إذا قارنا هذا المشهد مع مشهد المحلفين في لوحة فسيفساء قبرص. وكذلك في العديد من اللوحات الرمزية في مدن الإمبراطورية ونخص منها لوحة فسيفساء العقلاء أو الحكماء في مدينة بعلبك[1].

كما تم عرض مثل هذه المشاهد فوق الأحجار الكريمة والرسوم الجدارية والمنحوتات ومنها اللوحة الرائعة والمشهورة باسم لوحة التشريع التي نحتت فوق ناووس في مدفن أسفل الأرض في الشارع اللاتيني في مدينة روما. وجميع مواضيع هذه اللوحات تعتمد على الاقتباس من البواعث التي ترجع إلى المنهج والفهرس الأيقوني الوثني والرمزي الذي انتشر بكثرة في فترة الاضطهاد الوثني للمسيحيين في القرن الأول للميلاد ، ولهذا تم استلاف لوحات سقراط والحكماء ورفاقه الحكماء كتعبير عن السيد المسيح والمؤمنين من أتباعه الذين كانوا هم الواعظين والذين أخذوا على عاتقهم نشر الدين المسيحي وكانت أعدادهم تتراوح بين ستة أشخاص أو اثني عشر شخصاً[2].

ومما يلفت النظر هنا هو الباعث الرمزي الذي دفع الفنان أن يحول شخصية سقراط من فيلسوف وثني كان يتمتع بالاحترام والتقدير كشخصية وثنية موقرة وكحكيم من حكماء عصره ، بل أكثرهم حكمة ليتحول إلى شخصية تنعطف بالاتجاه المعاكس كخصم ومنافس حقيقي للوثنية ، وكذلك تحول كل تعاليمه لتصب في نهر الإيمان كداعية للدين الجديد وكرمز للسيد المسيح. ثم ليتصدر لوحة أيقونية تحولت فيها الشخصيات من شخصيات وثنية عدائية للدين الجديد إلى شخصيات تدعوا لهذا الدين .

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p, 61, 27 .

(٢) HANFMANN , G. M. A. Socrates and Christ dans Harvard Studies in Classical philology LX 1951, pp 205 - 233 .

ومن هنا نجد التجديد والحداثة من منهج وفهرس فن الفسيفساء ونسجه الواقعي ، كما يعتبر بداية ثورة حقيقية على الميثولوجية القديمة ليتحول لاحقاً إلى فهرس متكامل شكل بحد ذاته ثورة على الفن ومنهجيته وأصالته الكلاسيكية ليصبح بعد ذلك أيضاً باعثاً لثورة حقيقية على التعاليم السمحة التي بشر بها السيد المسيح ويتحول إلى مصدر ثورة سياسية وعقائدية بين مذاهب الدين نفسه والذي شكل ما عرف باسم أزمة الأيقونات والتي أصبحت ذات علم فني خاص دخل كفهرس جديد في فن الفسيفساء .

ولم تعد الأمور تقتصر على الرمزية وإنما تحول المنهج إلى التصوير الحقيقي لشخص السيد المسيح والسيدة الوالدة مريم العذراء وكذلك الرهبان والقساوسة وكافة رجال الدين ثم ليتحول في تشخيص الإمبراطور والإمبراطورة ليحلوا محل السيد المسيح ومريم العذراء ، وتحل محافلهم السياسية محل محافل المجامع الكنسية وهكذا أصبح يستعمل منهج النسج الفسيفسائي كتعبير لكل ملحمة أو مناسبة ، وبهذا يعود من جديد كمسلكه القديم كفن يترجم ما يدور في حياة المجتمع بواقعية حقيقية وليس بأساطير خيالية[1] .

أما بالنسبة إلى تحديد هوية الشخصيات التي ترافقت في العرض مع شخصية سقراط وأحاطت (انظر ملحق الصور – الموضوع الواحد والعشرون – صورة رقم ٣) به من الميمنة والميسرة فلم يكن بالأمر الصعب بالنسبة إلى المتضلعين في معرفة مثل هذه الشخصيات ، إلا أن الأمر مع ذلك يبقى موضع اجتهاد وليس يقين ، وفي كلا المنظورين الوثني والمسيحي. وقد ساعدت قراءة لوحة الفسيفساء في مدينة بعلبك والتي ذكر فيها اسم العقلاء أو الحكماء على تمثيل شخصيات الحكمة والفلسفة ومن بينهم سقراط والذين عرضوا في الميداليات البيضوية في لوحة بعلبك وكلٌ على انفراد وقد أقترح

---

(١) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l,est, dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , Bruxelles , 1972. p. 163 – 184.

بعض العلماء تمثيل عمالقة الفلسفة الإغريقية والذين عرفوا بأعمدة الحكمة السبعة ووظفوهم في هذا المشهد على الشكل التالي بدءاً من الجهة اليسرى[1] :

١- كليوبول الفيلسوف الأول من الجهة اليسرى رمز الحكمة ذو الشعر الغزير والقصير المجعد. (انظر ملحق الصور - الموضوع الواحد والعشرون - صورة رقم ٢).

٢- بيرياندر الحكيم الثاني ذو العيون الصغيرة والغائرة في حاجبيها .

٣- بياس الحكيم الثالث والمنحرف قليلاً. (انظر ملحق الصور - الموضوع الواحد والعشرون - صورة رقم ٤).

٤- تالس الحكيم الرابع والأول من الجهة اليمنى من سقراط ويتميز بالوجه السمح المتأمل مع جمة شعر كثيفة ورأس يرتكز على المعصم.

٥- سولون الحكيم الخامس .

٦- شيلون أسبارطة الحكيم السادس حيث يظهر في قسماته المميزة والمعروفة[2].

---

(١) BALTY , Jean ch .Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l',hellénisme et de la politique antichrétienne de l,empereur dans Dialoques d,histoire anccienne , I. 1974 .

(٢) كليوبول Cléobule في الميثولوجيا الإغريقية هو شخصية نصف خرافية وواحد من الحكماء السبعة الإغريق .

بيرياندر Periandre عند الإغريق هو شخصية مستبدة وطاغية ومغتصب السلطة في منطقة كورنث من عام ٦٢٧ إلى ٥٨٥ ق. م وقد وضعه التقليد اليوناني بين أعضاء الحكمة السبعة .

بياس Bias وهو عند الإغريق واحد من الحكماء الذين ينتمون إلى مدرسة أفلاطون .

تالس Thalés عند الإغريق هو عالم رياضيات وفيلسوف أغريقي يتبع إلى المدرسة الإيونية.ولد في مدينة ميلية Milet في نهاية القرن السابع وبداية القرن السادس ق. م ، ثم أنتقل إلى مصر وعاش فيها ، ثم عاد إلى اليونان وحمل معه إلى هناك المعارف التي تعلمها في مصر ومنها علم الهندسة ، ولذلك يعتبر مؤسس علم الهندسة في اليونان. كما عزي إليه المقياس الأول الدقيق للزمن مع آلة المزولة الشمسية وبعض المعارف حول علاقات وعلوم الزوايا والمثلثات التي تنتمي إليه .

سولون Solon عند الإغريق هو رجل الدولة الأثيني وأحد الحكماء السبعة عند اليونان وعاش بين أعوام ٦٤٠ - ٥٥٨ ق. م. وقد ارتبط اسمه مع التنظيم الاجتماعي والسياسي الذي كان نقطة انطلاق دولة اثينا. وقد اسس سولون القواعد والمرتكزات التي سوف تصبح لاحقاً وفي عهد قليستين في نهاية القرن السادس ق. م الديمقراطية الأثينية .

وهكذا أبدع الفنان في أفاميا في رسم ونسج وإخراج لوحة فسيفسائية بمنهج أيقوني بديع يعبر عن الحكمة والفلسفة والأدب والعقيدة بواقعية ورمزية في آنٍ واحد وبتكييف الألوان. والمكعبات بشكل ينسجم مع الشخصيات المعروضة ومع الهدف من العرض. وبذلك أضيفت لوحة جديدة إلى الإرث الحضاري السوري المتمثل في فن الفسيفساء والأيقونات والتشخيص الرمزي.

- شيلون Chilon عند الإغريق هو رجل الدولة في اسبارطة واحد الحكماء السبعة عند الإغريق في القرن السادس ق. م .

أنتيستين Antisthéne عند الإغريق هو فيلسوف يوناني ولد في مدينة أثينا وعاش بين اعوام ٤٤٤ – ٣٦٥ ق. م وهو مؤسس مدرسة المذهب المذهب الكلبي – الوقاحة والكلام البذيء، وهو المعبر إلى مدرسة القداسة وموعظة الدفاع عن الحرية والاستقلال ، بمعنى الاستقلال عن كل الأشياء .

أريستيب Aristippe عند الإغريق هو فيلسوف يوناني ولد في مدينة سيرين (برقة – شحات) في الجبل الأخضر في ليبيا وعاش مرحلة القرن الخامس ق. م ، وهي مرحلة تأسيس المدن اليونانية في المنطقة. ويعتبر أرسيب تلميذ سقراط ومؤسس مدرسة سيربنائيك نسبةً إلى منطقة برقة .

ومن خلال استعراض سير وحيات هؤلاء الحكماء نجد أن الحقيقة العلمية تؤكد أن الفلسفة والحكمة والعلوم التقنية أنتقلت إلى اليونان ومنذ النصف الأول من الألف الأول ق. م إما عن طريق الفينيقيين السوريين ، أو عن طريق علماء وحكماء الإغريق الذين عاشوا في سورية أو مصر أو ليبيا وشمال إفريقيا وخاصة مدينة قرطاج العاصمة الفينيقية في شمال إفريقيا.

الموضوع الثاني والعشرون :

محاكمة حوريات البحر النيريد[1]

ما زلنا في مدينة أفاميا وفي موقع فن العرض الفسيفسائي السوري الحقيقي المنزل المعروف باسم المنزل الوثني الملاصق لمبنى الكاتدرائية والذي يعود إلى الفترة الزمنية نفسها التي تعود إلى الربع الثالث من القرن الرابع وفي عهد الإمبراطور جوليان ، إلا أننا نعود من جديد إلى عالم البحر منتقلين في هذا الموضوع من مدينة فيليبوبولس إلى أفاميا ومن عالم آلهة البحر تيتيس إلى عالم حوريات البحر النيريد وحفيدات تيتيس النيريد وفي هذه الحالة تتمثل من بينهن تيتيس الحفيدة وافروديت وكاسيوبيا وغيرها .

وتشكل هذه اللوحة التشخيصية مستطيلة الشكل والبالغة في مقاييسها ١,٥٦×٧,٦٩ م جزءاً من تشكيل فسيفسائي فسيحٍ كان يزين أرضيات المنزل الوثني والذي تحول قسم من أرضيته ليصبح تابعاً إلى أرضية كاتدرائية أفاميا في وقت لاحق ، وهي ما تزال معروضة في متحف المدينة. وكما هو حال نظيراتها فتقع ضمن سلسلة لوحات تشخيصية تفصلها اطارت وأحواض تزيينية ذات بواعث هندسية ونباتية تتبع إلى التبليط نفسه الذي تكلمنا عنه في اللوحات السابقة ثم نستعرضه بنوع من التفصيل في اللوحات اللاحقة[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والعشرون – صورة رقم ١).

---

(١) Néréides النيرايد – حوريات البحر في الميثولوجيا الإغريقية هي آلهة البحر ومن ثم أصبح النيريد Nérée يمثل ويشخص عواصف البحر .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p 82 – 87.

وبينما كانت تيتيس تتربع وحدها في صدارة ومركز لوحة فيليبوبولس أصبحت هنا واحدة من بين ثلاث عشرة شخصية تعرض ضمن هذه اللوحة ، كما أنها لم تعد الشخصية المركزية في هذا العرض الفسيفسائي. وكون هذه اللوحة تعرضت إلى نوع من التلف وفقدان الكثير من عناصرها لذلك أصبح فهم عرض الشخصيات يشوبه نوع من الصعوبة ونقص في الكثير من التفاصيل على الرغم من توضيح اسم كل شخصية من خلال كتابة الاسم ولهذا سوف نفرد شخصية كل واحدة من خلال الترقيم المتسلسل انطلاقاً من أقصى اليسار من اللوحة إلى أقصى اليمين لسهولة المعرفة وتتبع الشخصيات وأدوارها على الشكل التالي :

١ - اقليس وقد جاء عرضها من خلال مجموعة مؤلفة من ثلاث حسناوات ظهرن بمظهر الشابات الأنيقات واللطيفات والجميلات تجمعن في العرض في أقصى اليسار من اللوحة الذي افتتحته أقليس من اليسار حيث ظهرت بجسم النصف العلوي عار والنصف السفلي مكسو ، بينما تمسك بيدها اليمنى خمارها الشفاف والرقيق المتطاير في الهواء. وهي بهذا العرض تظهر بمظهر أيقوني مع حوريات البحر المتعددة واللائي يظهرن باستمرار في اللوحات الفسيفسائية وكذلك في الرسوم الجدارية والمنحوتات الحجرية التي ظهرت بكثرة في العصر الإمبراطوري وفي جميع مدن الولايات. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثاني والعشرون - صورة رقم ٦).

٢ - أفروس وقد جاء موقعها خلف أقليس حيث ظهرت وهي جاثيةً على ركبها ، وهذه الشخصية هي تجسيد وتشخيص لزبد البحر ، وقد ظهرت بمظهر وقسمات الفتاة الشابة تريتون في جسمها البرونزي والجبهة المكللة في مشابك وكلابات تعبر عن مشابك سرطانات البحر وكذلك قرون كرمز للقرينة البحرية للغطس ، كما استرسلت خصال شعرها الطويلة على شكل طحالب البحر المتدلية على الأكتاف ، بينما تضم في حضنها وبين يديها تيتيس .

٣ – تيتيس وهي إحدى حوريات البحر المشاهير ، بل تعتبر الأشهر والتي أنجبت بزواجها من أوقيانوس دوريس الذي تزوج بدوره نيريه ونتج عن هذا الزواج حوريات البحر الخمسة النيريد. وقد جاءت وضعيتها هنا وهي عارية كلياً ومستلقية في أحضان أفروس وبحركات وإيماءات وسلوكيات هادئة نوعاً ما ، بينما تحرك يدها بتردد وتأرجح وهي تنظر يميناً بجسمها العاري باستثناء بعض المواقع البسيطة المكسوة برداء أرجواني يتدلى ويمتد إلى الأقسام السفلية والخلفية من جسمها. وهي بذلك تتشابه مع وضعيتها التي ظهرت بها في لوحة حوريات البحر في قبرص[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن – صورة رقم ٤).

٤ – دوريس المعروضة صورتها تأتي في المرتبة الرابعة من العرض ، وقد فقدت كامل تفاصيل جسمها السفلي بسبب تلف مكعبات الفسيفساء في هذا الموقع المركزي من اللوحة ، ولكن بقيت تفاصيل القسم العلوي من جسمها كاملةً باستثناء الصدر. وقد ظهرت بمظهرها الجانبي الأيمن كفتاة شابة وبرأس غزير الشعر لفته على رأسها على شكل تاج مكلل ، بينما التف حول ردائها في مستوى الصدر معصم مثلم. وهذه الفتاة هي ابنة أوقيانوس وتيتيس وتزوجت من نيريي في المستقبل ثم أنجبت حوريات البحر الخمسة[٢]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والعشرون – صورة رقم ٢).

٥ – أفروديت هي الشخصية الأكثر تعرضاً للتلف حيث فقدت معظم تفاصيل جسمها وشكلها وحتى كتابة اسمها ولم يبق إلا الشيء اليسير من بعض بقايا جسمها الرشيق والجميل وخاصة القسم السفلي منه .

٦ – بيشو وظهرت كامرأة شابة وملتصقة بشخصية أفروديت ، وقد دلت مرافقتها والتصاقها بها وبشكل دائم على التعرف على شخصية افروديت التالفة. وهذا الالتصاق وهذه المرافقة والتناضر والمشابهة في الشخصية

---

(١) LAPUCCI, Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna, Italia 1988. p 65, fig 31.

(٢) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles1981. p 212 – 216

والجمال صنفت كلاهما بين النساء الأنيقات والجميلات واللطيفات وأحياناً تشترك معهن اقليس بهذه الصفة ، وإن بقيت أفروديت هي الملكة والأجمل بين الجميع .

٧ - بيثيو والتي ترمز إلى غور البحر وأعماقه وقد جاء موقعها أمام كل من أفروديت وبيتوس ، وظهرت بمظهر الشخصية الموشحة والمكللة بتاج كبير وضخم ومرتفع يتهلهل حول الرأس والأكتاف وأطراف الجسم ليعطي مظهر طحالب البحر العميقة التي تتساقط بكتل ضخمة وثقيلة على جسمها ومحيطةً في وجهها. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثاني والعشرون - صورة رقم ٣) إلا أن شخصية بيتوس تمثلت أيضاً في شخصية الرجل البحار والغطاس في أعماق البحر والمحيطات ، وكان يظهر باستمرار كرجل متقدم قليلاً في السن كما شاهدنا ذلك في لوحة تواليت فينوس ، كما كانت تتمثل هذه الشخصية في صورة أوقيانوس نفسه والذي شاهدناه في لوحة أنطاكية ، وظهرت كذلك صورته في المعبد الكبير في مدينة بيرقام. (انظر ملحق الصور - الموضوع السابع عشر - صورة رقم ٥).

٨ - كريسيس ظهرت شخصيتها كسيدة ملتفة بمعطف أبيض كبير وفضفاض وفي وضعية الوقوف المنحني به قليلاً إلى الجهة اليمنى وتأخذ موقعها إلى الخلف قليلاً من شخصية أمينوم ، كما ظهرت شخصيتها كتعبير مجازي للمحاكمة ولشخصية الحاكم .

٩ - أمينوم ظهرت بهيئة ولباس كريسيس نفسها وبألوانه وتفصيلاته أيضا ، إلا أنها ظهرت في وضعية الجلوس وهي تلف الرداء حول جسمها ورأسها ولم يظهر منه إلا يدها اليمنى التي وضعتها على صدرها من الجهة اليمنى ، وكذلك يدها اليسرى التي وضعتها فوق فخذها الأيسر. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثاني والعشرون - صورة رقم ٤).

١٠ - بوسيدون ظهر إلى جانب أمينيوم ولكن ليس بشكل الإلتصاق ، وفي حالة الجلوس أيضاً. وقد مسك بيده اليسرى سارية تعلوها شوكة ثلاثية ،

وهي رمز نبتون إله البحر ، بينما مد ذراعه الأيمن بشكل مستقيم ليضع يده اليمنى على ظهر أمينيون محاولاً ضمها إلى صدره .

ولكن يتضح من هذا العرض أن بوسيدون يمد يده على ظهر سيدة تمثلت شخصية أمينيوم وهي دانائيل التي من النادر أن تظهر في مثل هذه العروض وتجلس مع زوجها الشرعي وسيد البحار والمحيطات والتي تظهر شخصيتها تحت أسم أمفينريت كما تسمى فوق اللوحات الفسيفسائية في مدن شمال أفريقيا[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس عشر – صورة رقم ٣).

وفوق المنضدة الأمامية التي يحيطون بها والتي نفذت بشكل جيد وكسيت برداء خمري جميل وضع فوقها إكليل جميل وغني الثمن تتوسطه جوهرة ربما يكون ثمن الرهان أو المراهنات أو المسابقات .

١١– الخادمة وتظهر بعيدةً قليلاً إلى اليسار من بوسيدون ، إلا أنها تنعطف برأسها المكشوف نحوه وهي تلقي نظراتها إلى هذين الزوجين البحريين.

١٢ – كاسيوبه وقد ظهرت بمظهر تتشابه به مع مظهرها في لوحة فسيفساء تدمر .

١٣– نايكه أو فيكتوار إلهة النصر وهي الشخصية الأخيرة في العرض من الجهة اليمنى من اللوحة وقد ظهرت بشكل مفاجئ وغير منتظر وكأن حضورها أقتصر فقد على وضعها الإكليل على رأس كاسيوبه[٢] .

ومن خلال هذا العرض المفعم بالحيوية والنشاط وكثافة الشخصيات الذي عرض في هذه اللوحة ، وبالرجوع إلى لوحة مدينة تدمر يمكن أن نلخص المغزى العام الفكري من هذا العرض الفسيفسائي الفني مع عدم التوقف عند الكثير من التفاصيل التي من الممكن فهمها من خلال دراسة

---

(١) النيفر (المنجي) : الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء. تونس ١٩٦٩ .

(٢) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l,est , dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , Bruxelles , 1972. p. 163 - 184

اللوحات الفسيفسائية في سورية أو في مواقع أخرى والتي تنحصر مواضيعها في عالم البحار والمحيطات ولهذا نجمل هذه الأمور في ثلاثة نقاط رئيسة انحصرت في العرض الأيقوني من جهة والرمزي من جهة أخرى وهي[1]:

الأولى : تحول الإلهة البحرية كاسيوبه من مذنبة ومحكومُ عليها بالعقوبة بسبب جرأتها في تقديم أبنتها أندروميد إلى الغول وهو الشخصية الغريبة التي أرسلها بوسيدون لتتحول إلى بريئة ومنتصرة وتلبس إكليل النصر على رأسها والتي وضعته آلهة النصر بالذات نيكيه أو فكتوار كما تصورها لوحة أفافيا (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والعشرون – صورة رقم ٥)

الثانية : وهي ارتباط شخصية كاسيوبه كما وردت قصتها في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية مع شخصية الابنة الأخيرة للإله الفينيقي بيلوس وكما وردت في الميثولوجيا السورية القديمة ، وبذلك فهي ترتبط في تقليد سوري فينيقي محلي أكثر من ارتباطها بتقليد غربي .

الثالثة : هي توافق شخصية سقراط في العرض الفسيفسائي في اللوحة السابقة كونه يتوسط ستة أشخاص ثلاثة من الميمنة وثلاثة من الميسرة ويكون هو الشخصية الرابعة من أي جهة ، كما انه الشخصية الرئيسة في العرض التصويري وكذلك في المعنى الأدبي مع شخصية بيتيو وهي الشخصية السابعة في العرض والتي تتوسط اثني عشرة شخصية بحيث يكون رقمها السابع من أي جهة. وبذلك فهي الشخصية الرئيسة في العرض وفي المعنى الأدبي كونها تمثل أو تتحلى وكرمز للعدالة والعقل والحكمة الكفء لتحمل مهمة شرفية وتحمل مسؤولية كما تقع على عاتقها مسؤولية العظة والإرشاد .

---

(١) BALTY , Jean ch .Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l,empereur dans Dialoques d,histoire anccienne , I. 1974 .

الموضوع الثالث والعشرون :

لوحات ذات بواعث هندسية ونباتية مختلفة

يجد المتبصر في قراءة مفردات فن الفسيفساء في هذه الفترة الزمنية أن ثمة تحولٍ جذري حدث في هذا العالم الفني شكل منعطفاً حاداً ، وإن كانت منهجيته قد أخذت في التدرج وببطيء شديد وفي فترات متقلبة أيضاً بين حاكمٍ مرتد على المسيحية مثل الإمبراطور جوليان وبين حاكمٍ متحمسٍ لها ويصدر قوانين ومراسيم تحث على تشجيع الدين الجديد وترسي أركانه مثل الإمبراطور تيودور ، وفي خضم هذه الفترة ظهر وتبلور وانتشر فهرس متكامل لفن الفسيفساء انطوى على منهجية متوحدة في البواعث ومتباينة قليلاً في التفاصيل والتي يمكن تلخيصها من حيث المبدأ وبشكل مختصر إلى قسمين :

القسم الأول : المشاهد التشخيصية والتي تتوسط النسيج الفسيفسائي سجادي كان أو غير ذلك ، وقد تعددت المواضيع التي تصور هذه المشاهد من منطلقات ذات بواعث تعود بجذورها إلى الميثولوجيات القديمة أو مشاهد من الحياة اليومية لكل مجتمع ، ومن ثم دخل ذلك في فلك الديانة المسيحية ومن ثم العودة للطبيعة وبعد ذلك أختلط الحابل بالنابل باستمرارية مازالت تتطور حتى الوقت الحاضر .

القسم الثاني : وهو المتعلق في الموضوع الذي نناقشه في هذه الفقرة والمتعلق في تزيين اللوحات الفسيفسائية بتزيينات ذات بواعث هندسية ونباتية. وهذه البواعث كانت في الأصل منطلقاً لهذا الفن. ثم تطور الأمر ليأخذ شكلين من أشكال الزينة يمكن تلخيصهما بنقطتين :

الأولى : وقد أقتصر الأمر فيها على تزيين إطارات المشاهد وقد استمر هذا النمط مع استمرارية هذا الفن بحيث وظفت صورة تشخيصية داخلية يحيط بها تزيين خارجي منظم ضمن أطر تتناسب معها في الشكل والمساحة وأبعاد الصالة أو الموقع المراد تبليط أرضيته بالفسيفساء .

الثانية : تم تبليط كامل اللوحة أو السجادة بأشكال تزيينية نابعة من بواعث نباتية أو هندسية حصراً ولكن بتنوعات وتموجات وتشابكات وتفاعلات متعددة نتجت عن إبداعات وخيالات خصبة ، وهذا الأسلوب أصبح يشمل مركز اللوحة بمعنى موقع اللوحة التشخصي ومن ثم الإطارات المحيطة بها. وهذا الأمر يحتاج إلى براعة فائقة توازي أو تفوق براعة إخراج اللوحة التشخيصية ، والسبب في ذلك هو لفت نظر المشاهد لهذا التنوع بحيث يمتع نظره في تنوع المنهجية المستخدمة في العرض ، ومن ثم التمييز بين ما نفذ في المركز والمحيطات من أساليب ومناهج ترجع إلى نفس الباعث. وهذا المنهج توسع في مراحل وتقلص في مراحل إلا انه اثبت وجوده وبقوة في فهرس فن الفسيفساء .

وقد اخترنا من بين الكم الهائل من هذه النماذج والأصناف ثلاثة مواضيع بحيث يلخص منهج كل موضوع الكثير من التشعبات المنبثقة منه على الرغم من تقاربها الزمني بين بعضها البعض وهذه المواضيع هي :

١- الإكليل المجوهر والمرصع بالأحجار الكريمة[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ١).

٢ – سجادة منسوجة من تزيينات ذات بواعث هندسية ونباتية مع لوحة داخلية تنحصر بمنهج هندسي شطرنجي ذي بواعث منظورية[٢]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٢)

٣ – الموضوع الثالث وينطوي حول نمط ونماذج السجاد المركب من تزيينات ذات بواعث هندسية ونباتية مع لوحة داخلية تمتزج بمنهج

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p 88 – 89.
BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles1981 .p 119.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p90 – 91.

هندسي ونباتي ، وينبثق عن هذا المنهج أحيناً توظيف صورة بشرية أو غير بشرية بشكل نصفي أو كامل[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٣).

٤ – الموضوع الرابع وينتمي إلى قسم من لوحة يرجع إطارها إلى نمط ينتمي إلى فهرس الفسيفساء ذات الباعث الهندسي واللوحة الشخيصية التي تنتمي إلى باعث تشخيصي ميثولوجي[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٤ والصورة رقم ٤ في صور الموضوع التاسع عشر).

الموضوع الأول : وهو الإكليل المجوهر والمرصع بالأحجار الكريمة:

تم الكشف عن شكل من هذا النموذج من خلال جزء من نسيج فسيفسائي كان يزين أرضية المنزل الوثني في أفاميا والمجاور إلى مبنى الكاتدرائية والذي يعود كباقي عناصر النسيج وأقسام البناء إلى الربع الثالث من القرن الرابع للميلاد وفي عهد الإمبراطور جوليان ، وقد أنحصر النسيج ضمن شكل مربع تقريباً بمقياس محدد بطول ضلع ١،٥٢×١،٥٤ م. ومجاور إلى لوحة محاكمة حوريات البحر النيريد الطويلة نوعاً ما والتي تكلمنا عنها قبل قليل من الجهة الشرقية .

وجاء تنفيذ اللوحة بشكل ملفت للنظر حيث انحصرت ضمن إطار بسيط جداً محدد بواسطة شريط أسود منفذ من قطع تكعيبية مفردة ومتتالية ، بينما رسم الشكل فوق أرضية ذات مكعبات بيضاء بمنهج الزخرف الحرشفي المتراكب كحرشف الأسماك .

وفي داخل الإطار الخارجي وجد منهج فريد من نوعه وهو عبارة عن زوايا قائمة كزاوية المعماري مكونة من ضلعين على شكل ثلاثة شرائط سوداء والداخلي أبيض ، وهي شكل من أشكال حروف القامة اليونانية وجدت

---

(١) نفس المراجع السابقة ص ٩٢ .

(٢) BALTY, Jean ch. Guide d'APAMEE, Bruxelles 1981. p.78-94–117–118–119-144

في كل ركن من أركان اللوحة. وهذه الزاوية تحتضن في داخلها شكل دائري يشبه دولاب المركبة[1].

وفي المركز تم تنفيذ الشكل الرئيس من اللوحة وهو عبارة عن شكل ميدالية دائرية عريضة محاطة بشريط زخرفي دائري أيضاً ومشكل من أوراق أشجار نسجت بشكل ثلاثي الأوراق المتعاقبة على شكل شريطة ، وفي مركز الميدالية يوجد طوق دائري مصغر نفذ بمنهجية الطوق المحيطي نفسه، وهذا الطوق المركزي يحيط في حيز مكاني صغير نقشت فيه كتابة إغريقية تعني : (سأخدمك جيداً – أو سيكون العمل في أحسن حال). وجميع هذه الرسومات نفذت فوق أرضية من مكعبات بيضاء نسجت بشكل حرشفي[2].

وقد استعمل هذا الأسلوب في الملبوسات النسيجية التي تم ارتداؤها في ذلك العصر كرمز من الرموز الدينية ذات القضايا الهامة ، كما أصبح يتكرر في الرسم الأيقوني المسيحي المبكر والسابق لتاريخ نسج هذه اللوحة. كما أن شكل الحروف الكتابية والتي جاءت باللغة اليونانية جاءت بدورها كتعبير رمزي للإشارات المسيحية وبشكل خاص شارات السيد المسيح التي تستعمل رموزها من مخارج هذه الحروف وترسم داخل أطواق من المجوهرات ، ثم أصبحت تتداول بشكل متكرر في لوحات الأيقونات في العالم المسيحي علماً أنها كانت تبنى على قرينة وثنية .

الموضوع الثاني : سجادة منسوجة من تزيينات ذات بواعث هندسية ونباتية مع لوحة داخلية تنحصر بمنهج هندسي شطرنجي يرتكز على أسس منظورة ، وتتبع إلى النسيج العمراني السابق نفسه وإلى نفس الموقع والمكان والمدينة والفترة الزمنية إلا أن المقياس هنا جاء مختلفاً بحيث بلغ مقياس المستطيل الذي حوى اللوحة ٢,٤٠×٢,٠٥ م .

---

(١) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l'est, dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , Bruxelles , 1972. p. 163 - 184 .

(٢) BALTY , Jean ch .Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l,,hellénisme et de la politique antichrétienne de l,empereur dans Dialoques d,histoire anccienne , I. 1974 .

وتنتمي هذه اللوحة إلى منهج يعود بدوره إلى الفهرس الفسيفسائي السوري وإلى مدينة أفاميا بالذات ، حيث اخذ هذا المنهج يبرز للوجود منذ النصف الثاني من القرن الثالث لينتشر في سورية ثم يعمم في جميع المناطق الشرقية ثم الانتقال إلى الغرب. ومن الموقع نفسه في المنزل الوثني نجد المدرسة الحقيقية للأفكار التعليمية التي يرجع إليها منفذ هذا النمط تاريخياً .

ويمكن إدراج هذا الأسلوب ضمن منهج ونموذج قوس قزح الذي يرتكز على التكيف في فرز وتوزيع وتوظيف الألوان بشكل جيد وبطريقة فنية رائعة ارتكزت في بداياتها على الأسلوب القسطنطيني ، إلا أنه بدأ يأخذ هويته الحقيقية بعد النصف الأول من القرن الرابع حيث أخذ الفنانون يحققون نجاحاً ملحوظة استمر طيلة النصف الثاني من هذا القرن .

وبالطبع فقد كان لمراسيم وقوانين الإمبراطور تيودور دور هام في هذا الأمر وبخاصةً في تحجيم المفاهيم الوثنية ومشجعيها ، وكانت الأبنية الدينية هي الميدان التطبيقي لهذه المنطلقات وتطبيق الأساليب المعتمدة لمنهج التخلي وبسرعة عن المنهج الميثولوجي ليتحول إلى منهج قوس قزح الذي أخذ يرتكز على التدرج في الألوان والرسومات الهندسية التي تنطلق في تدرجها من المركز إلى المحيط أو بالعكس من المحيط إلى المركز .

وأصبح المشاهد يميز في هذا الأسلوب ظهور النمط الشطرنجي ، وكذلك مظاهر البروز والنتوء والأشكال المنظورة ، وتقدم لوحة أفاميا نموذجاً جيداً لهذا الطراز حيث ظهرت اللوحة من الداخل وكأنها شبكة من الأحواض تحيط بها سلسلة من الأبراج محاطة بإطار زخرفي من شرائط أوراق زهرية، كما ظهر أسلوب تزيين الفراغات ذات الأشكال الهندسية بأشكال زهرية أيضاً[1].

كما برز في هذا الأسلوب براعة توظيف الأشكال الهندسية من خطوط مستقيمة ومتعرجة ومنحنية ومنكسرة ومثلثات ومربعات ومعينات وأشكال

---

(١) انظر الحاشية رقم ٢٢٨. انظر كذلك BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l'est , dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , Bruxelles , 1972. p. 163 - 184 .

قرميدية وخماسية وسداسية وسباعية ومثمنات ، وظهرت البراعة كذلك في إحياء الفراغات الناتجة عن تقاطع وتصالب وتشابك هذه الأشكال المتنوعة ، وكذلك إحيائها من الداخل ، وكل ذلك أرتكز على المهارة في توظيف الألوان المناسبة وتدرجها حسب المطلوب .

والشيء الجميل في هذا النسج السجادي هو تداخل وتعاقب وتشابك هذه الأشكال والتي تبين للناظر أشكال منظورية جميلة ومتماسكة تكون مريحة للعين ومتعبة للذهن في تفسير وقراءة مفردات اللوحة. كما تم التوفيق في توظيف الأشكال النباتية من أوراق الأشجار والأزهار مثل أوراق شجر اللبلاب والأوراق والأغصان الملتوية والمتعاقبة وتخرج منها براعم زهر اللوتس بشكل جوهري. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٥ – ٦ – ٧).

وقد عمم هذا الأسلوب في العديد من الأبنية الكنسية والدينية والعامة أيضاً والتي بنيت في وقت متزامن مع بعضها البعض ، وعلى سبيل المثال كنيسة قدسيا في أنطاكية عام ٣٨٧ م – كنيسة أفاميا عام ٣٩١ م – كنيسة خربة موقة عام ٣٩٤ م. كما نفذ في منطقة قبرص القريبة من سورية وبشكل خاص في فسيفساء منزل لات القديم Late Antique. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٨) وكذلك في لوحة الفسيفساء في البازيليك الشمالي في مدينة جميلة في الجزائر[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٤).

الموضوع الثالث: وينطوي حول نمط ونماذج السجاد المركب من تزيينات ذات بواعث هندسية ونباتية مع لوحة داخلية تمتزج بمنهج هندسي ونباتي ، وينبثق عن هذا المنهج أحيناً توظيف صورة بشرية أو غير بشرية بشكل نصفي أو كامل. وقد توسع هذا الأسلوب ليأخذ منهجه التطبيقي على المستوى الكامل للإمبراطورية ويطبق في جميع الأبنية الدينية والدنيوية .

---

(١) BALTY, janine , Mosaïques de Syrie. Archeologie et Histoire de la Syrie .II. Printed in Germany 1989. pp 491 -524 .

ونأخذ كنموذج لهذا النمط بدايةً لوحة الدير الشرقي والمعروضة حالياً في المتحف الوطني في دمشق والتي تعود في تاريخها إلى تاريخ بناء الدير في عام ٣٦١ م ، وقد تم الكشف عنها في صيف عام ١٩٧٣ م. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٣) وتعتبر هذه السجادة مع جزء من لوحة نفذت في كنيسة القديس بطرس في دير العدس والمعروضة حالياً في مدخل قلعة بصرى من النماذج الجميلة والفريدة والمعبرة تعبيراً واضحاً عن أصالة هذا المنهج كنموذج يحتذى به في العديد من المواقع. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٩) .

وتأتي الفائدة العلمية الفريدة من ذلك ضمن العديد من المقاييس يمكن إجمالها في مقياسين :

الأول : أن هذا النمط الفسيفسائي السوري الأصل يوضح التسلسل التاريخي لفن الفسيفساء على مستوى سورية والشرق والإمبراطورية عامةً وخاصة في الفترة البيزنطية .

الثاني : يؤكد هذا النمط المستعمل في تزيين أرضيات الكنائس على ترسيخ قواعد المسيحية في العالم وعلى انتصارها وقضائها على الوثنية وأتباعها وخاصة في عهد الإمبراطور تيودور الأول .

وبالنظر إلى أسلوب النسج التركيبي التي اتبع في لوحة دير العدس والدير الشرقي الذي ارتكز على التركيب المثمن للزوايا فقد قدم منطلقاً مركزياً للتركيب مثمناً في دير العدس ودائرياً وسط مثمن في الدير الشرقي تنامت وتطورت محيطةً به الأشكال الهندسية والمكونة من حوله أيضاً الأشكال المربعة والمثلثة والمعينية ، كما تكرر النمط نفسه في أنطاكية وبالفترة الزمنية نفسها ، وظهر في هذا التركيب نموذج توظيف الصليب المستقيم والمعكوف والصلبان المنفذة على منهج الشعار الهندي المعكوف[1] .

وقد استعملت كامل هذه التراكيب ضمن منهجية التناسق التلويني الذي التزم فيه الفنان مع أسلوب قوس قزح في تعاقب الألوان ، حيث نجد تنامي

---

(١) انظر اللوحات رقم ٧٨ – ١٢٩ – ٢٠٨ في BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE

وتدرج الألوان من اللون الأبيض والأبيض فوق عمق أحمر، واللون المخضر وخاصة توظيف ذلك في أشكال أوراق وأزهار شجر اللبلاب ، وكذلك الإلتواءات والجدليات المجدولة على نفسها ، وقد أعطى هذا الأسلوب اللوحة مظهر البذخ والفخامة والعظمة والديناميكية لتركيب فسيفسائي رائع وكثيف جداً نتجت عنه تشعبيات كثيرة أدرجت جميعها ضمن منهج قوس قزح.

أما بالنسبة إلى الرسم والتوزيع والتنضيد والإخراج الهندسي لهذه الأساليب المتبعة في لوحة الدير الشرق وفي لوحة دير العدس[1] والعديد من اللوحات التي سوف نعرض نماذج عنها فقد تموج وتنوع لدرجة تحتاج من الباحث إلى إفراد العديد من الصفحات ، ولكن من الممكن هنا إبراز الأمور الهامة والرئيسة تاركين باقي التفاصيل للقارئ وللمشاهد لكي نعطيه الفرصة في التمعن واستخراج ما يمكنه من فهم أكثر للموضوع.

ففي لوحة الدير الشرقي يمكن تقسيم المنهج إلى قسمين :

١- التشكيل الداخلي: وقد أنطلق التركيب فيه من المركز الدائري والمكون من دائرة مركزية مزينة بأوراق وأزهار موزعة بشكلٍ موفق نتجت عن غصنين خرجا من الجهة اليسرى من الدائرة بتفرع أحدهم إلى الأعلى ولآخر نحو الأسفل ، ثم تشعبت من كل غصن أغصان فرعية غنية بالأوراق التي تناثرت لتملأ كامل الفراغ الداخلي من الدائرة.

ويحيط في هذه الدائرة المركزية ثلاث حلقات دائرية أيضاً ، الأولى قسم حوضها بشكل مسننات المنشار ، بينما التي تليها من الخارج فجاءت بحوض خالي من التزيين ، أما الثالثة والأكثر أتساعاً فجاء حوضها مزيناً بخيوطٍ شرائطية متموجة تلتقي بعقد مستديرة صغيرة الحجم ، وإطار هذا الحوض الداخلي جاء مستديراً ليتناسب مع الشكل الداخلي ، بينما الإطار الخارجي فقد جاء مضلعاً بثمانية أضلاع ليتناسب مع التقسيم الخارجي .

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

٣ – التشكيل الخارجي: وقد تكون من ثمانية أشكال رباعية مكونة من مربعان يتلاقى كل مربع مع الآخر بزاوية ولكن تأخذ الأضلاع بالتباعد بشكلٍ مخروطي ، أما الأشكال الواقعة بين أضلاع المربعات المتباعدة فيشكل قسم منها في نهايته من الطرف الأخر أشكال معينية بتلاقيه مع أضلاع مربعات أخرى ، بينما قسم منها تشكل مثلثات بسبب استقامة الضلع الثالث في اشتراكه وتلاقيه مع خط الإطار الخارجي .

ونجد هنا أن هذه المربعات أو الأشكال الرباعية قد تداخلت واندمجت مع أشكال هندسية أخرى من مثلثات ومعينات تداخلت بدورها مع أشكال رباعية أو مع الإطار الخارجي. وبالطبع فقد أعطى هذا الإخراج للوحة أشكال منظوريه رائعة وكأنها تدرجات لمستويات متعاقبة بارتفاعات ثابتة ومتساوية .

أما عن تزيين هذه المربعات والمثلثات والمعينات فقد تنوعت تزييناتها الداخلية بحيث لم تتماثل أو تتشابه تزيينات أي شكل مع الشكل الأخر. كما يظهر لدينا من هذا الإخراج وكأن كل شكل رباعي جاء منظوره وكأنه واجهة من واجهات هذا الشكل التكعيبي الذي يبدو وكأنه علبة أو صندوق تزييني .

أما في لوحة دير العدس والتي تشكل جزءاً من لوحة كبيرة فقدت معظم أقسامها ولم يتبق إلا القسم المعروض حالياً في مدخل قلعة بصرى الأثرية فقد نفذ الشكل بأسلوب المعينات المبتورة والذي شاهدنا نموذجاً سابقاً له في لوحة الإله جي والفصول الأربعة في مدينة أفاميا[١]. ولكن ما نشاهده هنا أن المعينات جاءت متداخلة مع بعضها البعض مما ولد مثمنات وأشكال هندسية متراكبة ومتداخلة مع منحنيات وأنصاف دوائر جاءت جميعها بحبك هندسي رائع ومشبع بالزخارف المتنوعة من جدائل وأزهار وحلقات مجدولة انطلقت من مركز داخلي مثمن لتنتهي بإطار مربع من الخارج .

ونلاحظ أيضاً أن أحواض المعينات الثمانية المتشابكة جاءت الزخارف في داخل الأضلاع الأربعة لمعين واحد منها جاءت على شكل جدائل ملتفة

---

(١) BALTY , janine. Mosaïques de Gê et des Saisons à Apamée , Syria 50 1973, p. 311 - 347 .

على بعضها البعض ، بينما الأضلاع الأربعة الأخرى للمعين الثاني فجاءت على شكل تويجات أزهار متتابعة بشكل متناقض بحيث يكون رأس تويج إلى الأسفل والذي يليه يكون رأسه إلى الأعلى وهكذا. وهناك نموذج مشابه لهذا المنهج وظف في لوحة فسيفساء قبرص وبالتحديد في بازليك Limeniotissa [1]. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثالث والعشرون - صورة رقم ١٠).

أما أنصاف الدوائر الأربعة الواقعة في زوايا الأركان فقد جاءت اثنتين منهن متناظرتين ومزينتين بستة صفائح مروحية منطلقة من مسكة دائرية بصفائح مروحية بينما الاثنتان الأخريان فقد زينت كل واحدة بستة أوراق زهرية وبشكل متناظر أيضاً ، ثم هناك تشكيلة من أربع مثلثات يقع كل واحد بين ركنين من الأركان الأربعة ، وقد زينت أحواض هذه المثلثات الأربعة بنفس المنهج المشكل من شريطة تزيينية ملتوية بشكل لائق يشابه التواء شعيرات الأغصان. ويبقى أن نشير أخيراً إلى أن الجدلة التي وجدت في مركز الدائرة جاءت بدورها على شكل التواء مشكلاً جدلة مثمنة الشكل وفي مركزها دائرة مضلعة بستة أضلاع .

بينما نجد منهجاً أخر وجد في لوحات الفسيفساء في منزل التريكلينيوم ذي الأعمدة ثنائية الفص في مدينة أفاميا حيث جاء التنفيذ هناك على شكل مربعات متعاقبة يفصل كل اثنين عن بعضهم مربع ظهر بشكل معين في حالة الوصل بين مربعين ، وقد جاء التنفيذ بشكل منظوري فائق الجودة خاصة بين الأشكال الهندسية المتداخلة بين المربعات والتي هي في الأصل مربعات ولكن نظمت بشكل معينات من أجل الروعة في إخراج منظر جمالي ، بينما جاءت التزيينات في داخل جميع الأشكال الهندسية متباينة ومنفذة بطريقة بارعة .

وقد نفذ هذا الأسلوب بشكل مماثل في لوحات الفسيفساء في فيلا سلين بالقرب من مدينة لبدا الكبرى في ليبيا ولكن ليس بالأسلوب المنظوري الذي نجده في فسيفساء مدينة أفاميا ، وإنما جاء على شكل صف مربعات متعاقبة وبمقاييس ثابتة في الطول والعرض تفصلها أيضاً شرائط مجدولة بشكل منتظم وبرتابة منتظمة ، إلا أنها تخلو من الإبداع المنظوري والتموجي في

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna, Italia 1988. p 113, fig 26.

اللوحات السورية[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ١٠).

ولكن تشابهت رغم ذلك مع لوحة الفسيفساء في الصالة رقم B من منزل التركلينيوم بالأسلوب نفسه[2]، وكذلك مع لوحة بازليك ايا ترياس AyiaTrias في قبرص[3]، بينما نجد في لوحة فسيفساء أخرى جاءت من قبرص أيضاً ومن بازليك Chrysopolitissa نجد تعاقب وتشابك دوائر بدلاً من مربعات أو مثلثات وغيرها ، ولكن توظيف هذه الأشكال بطرق مختلفة[4]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ١٢-١٣).

الموضوع الرابع: ونستعرض فيه قسماً من لوحة ينتمي إطارها إلى نمط ينتمي إلى فهرس الفسيفساء ذات الباعث الهندسي ، وقد عثر عليها في منزل الأنسولا الحجرة أو القسم الخامس من موقع الاكتشاف في مدينة أفاميا والتي تزين أرضية التريكلينيوم (غرفة الطعام أو الغرفة ذات الأجنحة الثلاثية) وقد جاءت على شكل حرف التاء في اللغة اللاتينية T وتعود في تاريخها إلى القرن الثالث الميلادي[5]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ١٤).

وقد جاء التبليط بمظهر جميل جداً لمنزل هام ، والسبب في أهميتهُ موقعهُ في وسط المدينة. وكما هو حال العديد من اللوحات التي تعرضت للتخريب والتلف لذلك فقدت اللوحة التي ينتمي إليها هذا القسم العديد من التفاصيل وسبب لها حدوث العديد من الفجوات ، لذلك يصبح من الصعب عمل تصور منظوري لمعرفة كامل التفاصيل لاسيما وأن الأقسام التالفة شملت اللوحة التشخيصة المركزية من التبليط .

---

(١) المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ – ١٦. مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠- ١٥.

(٢) BALTY, Jean ch. Guide d'APAMEE , Bruxelles1981, p. 62

(٣) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 102 , fig 14

(٤) نفس المصدر السابق ص ١٠١ لوحة رقم ١٢ .

(٥) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p26 –27.

ومع ذلك فقد توصل مكتشفو اللوحة إلى معرفة بعض التفاصيل داخل هذا الإيجار التزييني الهندسي الغني بالديكور والذي يفصله عنها أيضاً إطار مستقيم ضيق بشكل مسنن ، ثم-هنالك إطار آخر محاط بضفيرة تزيينية ذات ثلاثة سيقان على شكل غرسات نباتية بينما جاء اللسان المتقدم على شكل حوضين مستطيلين أحدهم مكون من تربيعة منحرفة مع تصالب مركزي صغير ، أما الآخر فقد جاء على شكل زخرف نباتي من نموذج الأغصان المزدوجة. وقد جاء التنفيذ فوق أرضية سوداوية محددة بإفريز بمظهر شكلية من قوس قزح نفذ بشكل دقيق من خلال التلاعب بالألوان.

وقد تم التأكد بأن هذه اللوحة ذات موضوع ينتمي إلى المفهوم الميثولوجي الكلاسيكي من خلال الوصول إلى التعرف على شكل الإله بان[١] وبعض آلهة الحب المجنحين (أيروس)[٢]، وقد ذهب الظن عند المكتشفين في التوصل على معرفة شخصية الإلهة أفروديت من خلال المطابقة بين بعض التفاصيل وبين شخصيتها والتي ظهر قسم منها مثل الوجه المؤنث الذي لم يظهر إلا جزء بسيط منه وبعض من الجذع ، إلا أن الأمر لم يتم البت به نهائياً[٣] .

ورغم ذلك فقد تركز الاهتمام في هذه اللوحة أو القسم المتبقي منها بسبب أنها قدمت نموذجاً جيداً لأساليب وأنماط الديكور الغني في الزينة والذي وظف في هذه اللوحة كنموذج للعديد من اللوحات الفسيفسائية في سورية

---

(١) Pan بان في الميثولوجيا الإغريقية هو أبن الإله هرمس وأصبح رمز الطبيعة ، وأخذ عن أبيه حبه للمرح فمضى إلى الغابات يراقص الحوريات ويعزف على القيثار والعود، وقد وكلت إليه مهام حماية ورعاية القطعان وتنبيه المسافرين إلى الخطر عن طريق بث الفزع في قلوبهم. ومن هنا أشتق اسم الفزع من كلمة Panic بانيك الاسم المشتق من اسم بان. وقد صوره رعاياه على شكل إنسان له قرنان قصيران ولحية كثيفة وساقا ماعز .

(٢) Eros إيروس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الحب إلا أنه كان يظهر دائماً على شكل طفل. وهو أبن أفروديت ، وقد صور على شكل طفل يتأرجح مرحاً. وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه ؛ فهو إله الحب وظهر وهو يحمل قوساً وجعبة من السهام ، ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعده أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

(٣) BALTY , Jean ch. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la cathedrale de l,est , dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archeologiques 1969 - 1971 , .Bruxelles , 1972. p. 163 - 184

وخارجها والذي يرجع في جذوره إلى العصر الهلينستي ثم اكتسب تطوراً وجودة منذ بداية القرن الثالث .[1]

ونلاحظ هنا النجاح الموفق في التركيب النجمي المشكل ضمن ثمانية معينات والذي أصبح مدرسة لمثل هذا النمط انطلق من أفاميا وأنطاكية إلى ليبيا في فيلا سيلين وفيلا النيل في منطقة لبدا الكبرى وفيلا بكو عميرا بالقرب من مدينة زليتن وفي مدن تونس قرطاج وسبيطلة وشمتو وبلا رجيا ودوقا ومدن الجزائر في شرشل وتيبازا وتيمقاد وجميلة وهيبون الملكية وتبسة وتيديس وكذلك في مناطق جزر البحر الأبيض المتوسط وعلى رأسها قبرص حيث نجد العديد من الأمثلة .

وزاد في جمالية هذا الديكور الهندسي بروز النتوءات ضمن المعينات وعملية التداخل بين المعينات والمربعات والمستطيلات والدوائر والمنحنيات كما استعمل أيضا أسلوب الضفيرة والجديلة الموازي للإطار والتي تظهر جميعها على شكل أحواض متباينة في مظاهر الزينة تتخللها عناصر نباتية ، وجميع هذه الأشياء جاءت مزينة بواسطة حليات بيضوية أو رسومات نافرة أو ترصيعات متنوعة وفاخرة ومتتابعة ومتلاحقة مع التدرج في رسم مربعات تكبر وتصغر حسب المقتضى ، وفي هذا الأسلوب من الديكور الفسيفسائي نجد أن الفنان هنا توافق مع الفنانين الآخرين الذين طبقوا هذه الأساليب فوق المنسوجات وفي الحفر على الخشب والعاج والمنحوتات الرخامية والبازلتية والكلسية ، والأمثلة على ذلك لا تعد ولا تحصى داخل سورية وخارجها .

ولا ننسى هنا الإبداع في استعمال الألوان المختلفة والتي تتناسب دائماً وبشكل ناجح مع الموضوع سواءً الأرضية التي تقوم عليها اللوحة أو الألوان المتداخلة معها بمنهجية فنية وتركيبية متوافقة ، وبالمحصلة يبقى هذا العمل وهذا النمط والطراز والأسلوب ركيزة تضاف إلى الأعمال الإبداعية السورية الأخرى.

---

(١) BALTY, Jean ch .Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur dans Dialoques d'histoire anccienne, I. 1974. p 276 .

الموضوع الرابع والعشرون :

لوحة الموسيقيين وأدواتهم الموسيقية

نعود من جديد إلى مشاهد لوحة أخرى تتعلق في الموسيقى والموسيقيين وأدواتهم الموسيقية والطرب والرقص والإنشاد الغنائي ، إلا أن المشهد هذه المرة يختلف عن المرة السابقة التي عرضناها عن المغني والعازف أورفيوس في لوحة الفسيفساء القادمة من مدينة فيليبوبولس وذلك بالانتقال من العزف والغناء الفردي إلى العزف والغناء والرقص الجماعي، ومن الموسيقى والغناء في الطبيعة وإدخال السعادة إلى قلوب عالم الطبيعة من نباتات وحيوانات إلى العالم المدني الداخلي والجمهور داخل المدن ، وفي هذه المرة يكون المقصود هنا جمهور الناس وليست المخلوقات الطبيعية .

وبالطبع فمن المؤكد أن مثل هذه الحفلات كانت لها أماكنها المحددة ، إما على خشبة المسرح أو قاعة الطرب ، أو من الممكن أنها كانت تتم في القصور وأماكن ومنازل الناس الأثرياء والطبقة البرجوازية أو الحاكمة في المجتمع ، وهذا يعني أن مثل هذه المشاهد والعروض الممتعة بقيت مستمرة حتى في فترة تغلب المسيحية على الوثنية كما توضح هذه اللوحة ، وكما يدل ذلك أيضاً أن المسارح أو قاعات الطرب بقي لها جمهورها ، ولكن تغيرت العروض بما يتناسب مع روح العصر .

ومن خلال اللوحة التي سوف نستعرضها يتبين لنا وبالدليل القاطع أن حفلات الطرب كانت تتوزع بين الفرق الموسيقية والموسيقيين والرقص والراقصات والإنشاد والمنشدين ، ولكن بصور تقليدية محاطة بالحشمة

والوقار وبعيدة عن الخلاعة والمظاهر الوثنية أو الخلاعة التي تتنافى مع التقاليد العامة ، وهذا ينسجم مع الإنشاد والتراتيل التي تتم داخل البيوت الدينية بما فيها الكاتدرائيات والكنائس والأديرة وغيرها. وأفضل تعبير عن ذلك ما جاء في لوحة فسيفساء مدينة مريامين وغيرها من لوحات وجدت في بعض المدن السورية ، ولكن تبقى لوحة فسيفساء مريامين هي الفريدة في العالم الأجمل والأكمل والأكثر بلاغةً وتعبير عن هذه المشاهد والحفلات .

وتقع مدينة مريامين في منطقة ذات جذور حضارية متعمقة في التاريخ، ومن المناطق التي تتبع حوض العاصي ، بمعنى أنها تتوسط مدن حضارية عريقة مثل أفاميا وحماة ومصياف وحمص وصافيتا وجسر الشغور ومعرة النعمان ومنطقة سهل الغاب وغيرها والتي تشكل منطقة سورية الوسطى في قسمها الغربي ، وقد شهدت هذه المنطقة نهضة تاريخية ملحوظة في العديد من المراحل التاريخية وخاصة تلك التي تمازجت فيها الحضارة السورية الشرقية مع الحضارات الغربية في العهد الهلينستي أو غيرها ، ولذلك كانت هذه المنطقة وبما تتمتع به من غنىً ثقافي واقتصادي واجتماعي معبراً ومدرسة لتلاقح الحضارات عبر التاريخ. وهنا نقدم برهانٌ جديداً عن هذا التطور الذي حصل في العهد البيزنطي .

ومن هنا جاءت لوحة فسيفساء مريامين كتعبير صادق عن النهضة الحضارية التي تمثلت في العديد من المعطيات الحضارية من بينها فن الفسيفساء كتعبير حقيقي عن المستوى الاجتماعي في المنطقة وسورية ومنطقة شرقي البحر الأبيض المتوسط. وقد تم عرض اللوحة التزيينية فوق مسطح على شكل مستطيل بأبعاد ٣،٨ × ٢،٧٨ م وترجع في تاريخها إلى الربع الأخير من القرن الرابع[1]. (انظر ملحق الصور - الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١).

وقد درست اللوحة من قبل العديد من المختصين ونشرة دراسة مفصلة وجيدة عنها من قبل الباحثين مارسيل دوشيسن جيلمان وعبد الرزاق زقزوق

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p 94 – 99 .
وبخصوص الإيطار ص ١٠٠ – ١٠١ .

بالغة الفرنسية في الحوليات الأثرية العربية السورية العدد عشرون لعام ١٩٧٠ م وترجم البحث من قبل السيد الأستاذ بشير زهدي ، كما درست من قبل الباحثة جانين بالتي في كتابها باللغة الفرنسية عن الفسيفساء السورية. وحتى لا يتكرر الكلام والوصف في الحديث عن اللوحة لذلك سوف نستعرض هنا بعض الجوانب الضرورية مع بعض الملاحظات التي تمكن القارئ من فهم هذه اللوحة وموضوعها في حال عدم رغبته في الرجوع إلى هذه المصادر الأم[1].

لقد جاءت اللوحة كما ذكرت قبل قليل من منطقة غنية بالمخلفات الأثرية والحضارية ، إلا أنها تعتبر وبحالة انفرادية على أنها اللوحة الأكثر تعبيرية سواءً بالنسبة إلى المستوى الفني أو في مستوى التنفيذ والإخراج ، أو في أصالة الفكرة والمشهد الذي عالجته هذه اللوحة. ولهذا فقد أصبحت تتدرج على رأس سلسلة اللوحات الهامة والتعبيرية عن الحياة الاجتماعية والفنية ليس على مستوى سورية فحسب بل على مستوى العالم ومنها لوحة مدينة قرطاج والمعروضة حالياً في المتحف البريطاني في مدينة لندن[2].

وقبل الخوض في الحديث عن اللوحة لابد من توضيح حقيقة واضحة تظهر أن هذه اللوحة وإن جاءت في نسج متكامل في الفرش والتركيب وفوق أرضية واحدة ، إلا أنها جاءت في الحقيقة ذات شقين في التنفيذ والمواضيع والبواعث والتفاصيل الفنية المختلفة وهما :

الشق الأول : ويتعلق باللوحة التشخيصية التي هي موضوع البحث .

الشق الثاني : ويخص الإطار المحيط في اللوحة وله مواضيعه وبواعثه التي تختلف كلياً عن اللوحة الداخلية .

وهذا التنفيذ يبرهن على أن عمل كل شق له خصوصيته وورشته وفنانيه ، وهذه الأمور تختلف في مقوماتها عن الموضوع الأخر. وهذا يوحي

---

(١) زقزوق (عبد الرزاق) : فسيفساء مريمين في متحف حماة. الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد العشرون ١٩٧٠، ص ٧٦ – ٨٠ .

زهدي (بشير) : الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقيين على أثارنا الفنية. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢، ص ٨١ – ١٢٢ .

(٢) النيفر (المنجي) : الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء. تونس ١٩٦٩ .

أيضاً بأن العمل وكأنه نفذ في فترتين مختلفتين أو ربما أن عملية دمج مصطنعة تمت من خلالها تنفيذ منهجية تطبيقية لكلا العملين. وسوف نلاحظ ذلك من خلال مشاهد العمل بشكل كامل وتفصيلي.

الشق الأول : ويتعلق باللوحة الشخيصية التي هي موضوع البحث. وقد عرض المشهد فوق منصة خشبية موسمية التركيب ، كما عرف تنفيذ هذا الإجراء في جميع المسارح حيث تفرش أرضية خشبة المسرح أو أرضية المنصة بطبقة عازلة من الخشب فوق الأرضية التي تخفي في أسفلها أماكن الملقنيين ، ومن هنا سميت خشبة المسرح بسبب فرشها بطبقة من الخشب ، وهذه الطبقة يتم تركيبها بكل موسم وفي أثناء العروض المسرحية والمهرجانات ، وبعد الانتهاء من هذه الاحتفالات يتم تفكيكها وإيداعها في المستودعات لحين العودة إليها من جديد. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ٢).

وقد دلت الفتحات الثلاثة المنفذة تحت طبقة الخشب والواضحة في اللوحة في مقدمة المنصة على وجود فوهات مخصصة لتلعب دور عاكسات وموزعات الصوت في المسرح أو مكان الحفل ، وهذا بالطبع يتوافق مع القانون الروماني الذي تم توثيقه في كتاب المهندس فيتروف عن قانون هندسة العمارة الرومانية وبناء المسارح والذي نص على وجود جرار فخارية كانت توضع في أماكن محددة أسفل المنصة أو في واجهتها لتعكس الصوت أو الرنين الموسيقي وتوزعه على أنحاء المسرح .

وبهذا العرض انقسم المشهد إلى ثلاثة مواضيع موضحة بشكلٍ جيد وهي :

الموضوع الأول : مكان العرض .

الموضوع الثاني : الآلات الموسيقية المستعملة .

الموضوع الثالث : الشخصيات التي تقوم بالتنفيذ ، وبذلك تكون اللوحة قد بينت شخصيات متعددة الوظائف ، وكل شخصية يكون تشخيصها تعبيري ورمزي عن أداء يقدمه شخص بمفردة أو أداء جماعي وبهذا فقد أتضح أن الأداء يتم من خلال ثلاثة مجموعات وهي :

١ – الرقص ويقوم به شخص أو مجموعة ، وعنصر نسائي أو رجالي ؛ ولكن من غير المؤكد فيما إذا كان أداء الرقص يتم بشكل مشترك بين الشباب والفتيات في تلك الفترة أم لا ؟
٢ – الإنشاد وينطبق على الإنشاد ما ينطبق على الرقص .
٣ – الموسيقى ، وقد تم التأكد بأن الموسيقى تعددت أدواتها من جهاز الأرقن والقيثار والمزامير والصنجات والقربة ، وجميع هذه الأدوات يتم استعمالها بشكل جماعي ، وهذا بالطبع يتم فوق خشبة مسرح وبتواجد عدد كبير من المستمعين والمشاهدين .

وقد غاب عن اللوحة استعمال الطبل أو الطبلة أو الدف الذي كان له استعمال كبير ومتداول في سورية ومن العصور القديمة ، وقد استعملت الطبلات والدفوف في القرن السادس من العهد البيزنطي كوسيلة وحيدة في مشاهد الرقص والذي نتعرف عليه من خلال لوحة الفسيفساء في بازيليك القديس فيتال في مدينة رافينا في إيطاليا[١]. أو لوحة Genèse de Vienne (انظر ملحق الصور- الموضوع الرابع والعشرون- صورة رقم ٣-٤-١١).

وقد بلغ عدد الشخصيات المعروضة في المشهد ثمانية ، منها ستّة سيدات متقاربة في العمر والمظهر واللباس وطفلان آخران ، وقد عرفت وظيفة هذين الطفلين من خلال المشهد وهي الرقص المتعاقب فوق قربة جلديه على شكل منفاخ دائري متعدد الحلقات ممتلئ بالهواء بحيث تولد عملية الضغط أثناء الرقص المتبادل بين الطفل والأخر في تزويد جهاز الأورقن بالهواء بوساطة أسطوانة دائرية مغلقة تربط بين الجهازين بشكل مستمر ثم توزع الهواء داخل أنابيب وقصبات جهاز الأرقن لتساعد العازف في تنفيذ السلم الموسيقي وتوصيله إلى المستمعين بنغم يتناسب مع الأنغام المنطلقة من الآلات الأخرى. (انظر ملحق الصور - الموضوع الرابع والعشرون - صورة رقم ٥).

---

(١) BUSTACCHINI , Gianfanco. RAVENNA. I mosaici I monumenti L'ambiente. Ravenna. 1984. p 36 – 37 , fig 38 – 39 .

إلا أن عمر هذين الطفلين ومظهرهما بشكلٍ عارٍ يدل على أن حضورها عبارة عن استلاف تقليدي من أسلوبٍ كلاسيكيٍ قديم كرمز إلى الملائكة أو العشاق الصغار البوتي أو الإله إيروس. كما دل مظهر النساء على معرفة نوعية الألبسة التي كانت ترتديها السيدات في ذلك العصر وخاصةً الشابات منهن أو متوسطات العمر ، كما يفهم من ذلك أيضاً نوعية النسيج والتفصيلات وتزيينات الفساتين وألوانها وزخارفها وتنوعاتها ، ومن ثم تسريحات الشعر والتي عزيت إلى أوتاسيليا زوجة الأمبراطور فيليب العربي ، وإلى هيلين والدة الإمبراطور قسطنطين[1].

وقد تم توزيع السيدات والطفلين على كامل الحيز المكاني في المشهد بحيث وفق الفنان في عملية التوزيع والتوفيق بين المساحات المشغولة ومقاييس التشخيص بطريقة فنية رائعة وتدل على براعة فائقة تعطي كل شخصية مقياساً يتوافق مع مقياسها الطبيعي. كما نجح الفنان في إخراج الشخصيات بشكلٍ منظوري وكأن هذه الشخصيات في حالة الوقوف أمام المشاهد وتكلمه وتتحرك أمامه ؛ بمعنى أنه حول المشهد من صورة جامدة إلى مشهد متحركة بديناميكية نشيطة .

ويبين المشهد أن مجموعة العازفات كانت تدار من قبل رئيسة الفرقة التي رفعت يدها اليسرى لتعطي الأمر بالمباشرة في العزف وهي تقف في أقصى الجهة اليسرى من اللوحة ، كما يتضح بأن حركات أصابع يديها كانت لها قراءة معروفة من قبل أعضاء الفرقة بحيث تدل حركة كل إصبع أو إماءة على تنفيذ معين ضمن منهج السلم الموسيقي. وهذا يتوافق مع ما يقوم به قائد فرقة الأوركسترا (المايسترو) في العصر الحديث .

ثم يأتي دور المغنية التي تقف إلى جانب رئيسة الفرقة وخلف آلة القيثار ، والتي ظهرت بلباسٍ مفرطٍ بجماله وتزيينه وزخرفته بحيث أظهر المغنية وكأنها سيدة ثرية أو برجوازية. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ٦).

---

(١) DUCHESNE , GUILLEMIN - M , Étude comlementaire de la Mosaique au concert de Hama et étude preliminaire d,une Mosaïques que inedite de Souweida dans Rendiconti Accademia dei Lincei , XXX 1975 pp 105- 111 .

وقد تناسب مظهر المغنية مع باقي المشهد بما فيه الآلة التي تقف بجانبها والمزينة بتزيينات مكتسبة من بواعث نباتية وأشكال آدمية. بحيث ظهر القسم السفلي من الجهاز وكأنه طاولة سفرة مغطاة بشرشف تزييني. وقد كان من الضروري وجود مثل هذا الرداء أو الساتر حول هذه الآلات ليخفي ما في داخلة من قصبات وأنابيب ومرتكزات الأوتار وغيرها والتي تكون في حركة نشيطة ومتعاقبة أثناء العزف .

وفي الجهة الأخرى من جهاز الأرغن تقف عازفة أخرى يبدو أن مهمتها هنا مزدوجة ؛ فهي من جهة تمسك في يدها اليسرى مزماراً منفوخاً في مقدمته بفوهة متسعة وبهذا فهي تقوم بدور العزف في المزمار ، وفي اليد اليمنى عصىً تضرب بها على أوتار الأرغن وهي تنظر إلى الجمهور ، وهي بذلك تقوم بدور العازفة على الأرقن أيضاً. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم).

ومحاذية لها من الجانب الأيسر منها وخلف منضدة نفذت فوق سطحها ثمانية اسطوانات معدنية على شكل أقداح أو قصعات وقفت عازفة أخرى ، وتمسك في كل يد من يديها قصبة صغيرة وقصيرة تضرب بها على الأقداح المعدنية مع انحناء جسمها إلى الأمام قليلاً ونظرها موجه للجمهور. بينما ألتف حول هذه المنضدة أيضاً رداء تزييني مطرز يختلف في مظهره عن الرداء الذي يلتف حول جهاز الأرقن. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ٨).

وخلف هذه العازفة مع انحراف قليل يميناً نصب جهاز القيثار حيث تقف خلفه أيضاً سيدة شابة تقوم بدور العزف على القيثار الذي أرتكز بدوره على منضدة أختفىَ قسمها السفلي وراء منضدة الأقداح. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ٩).

ثم يأتي عرض الراقصة في أقصى الطرف الأيمن من اللوحة والتي ظهرت بمظهر المواجهة بلباسها التقليدي المحتشم مع انفراج ذراعيها إلى الأسفل وبشكل مجنح إلى أطرافها الجانبية وكأنها تلقي بجسمها إلى الأمام ، وهذا يعني أنها بدأت بالرقص على أنغام الإيقاع الموسيقي وغناء المطربة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٠).

وفي هذا العرض نشاهد أن جميع السيدات ظهرن بمظهر لائق ومحتشم وبألبسة فاخرة وزاهية بتطريزاتها والمدعمة بالحلى الجوهرية ، وكل ذلك جاء بإخراج فني جميل تم من خلال المهارة في توزيع الشخصيات وتنظيمها تنظيماً منظوراً متناسقاً ومتوافقاً مع المقاييس والآلات الموسيقية والحيز المكاني ، وكل ذلك ظهر من خلال المهارة في التكيف في فرش المكعبات الرخامية والزجاجية والمذهبة بمقاييس دقيقة وصغيرة جداً لم تتجاوز تكعيباتها مقياس نصف سنتمتر وبألوان جميلة استخدمت فيها العديد من الألوان الصافية والمتدرجة من مشتقاتها ومنها الأسمر الفاتح والرمادي الأشهب والأحمر والأرجواني والخمري والأزرق والسماوي والأصفر والمذهب والأخضر والفستقي والأسود والفضي والبرونزي والبني[1].

وجميع هذه التشكيلات المستخدمة من الألوان المتعددة برزت بشكل واضح من خلال استعمالها في إخراج الوجوه ونعومتها مما أعطاها هيئة تركيبية وبنية مناظرة ومتماثلة ومتناسقة بين كامل أفراد المجموعة مما ولد إحساساً وذوقاً كبيراً عبر عن شخصية الفنان في إبراز الروحانية في مظهر الوجوه عامة والعيون المترافقة مع ابتسامات شفافة مع استدارت فنية غير حادة للوجوه. وبالمحصلة خلقت انسجاماً وتناغماً متكاملاً لكل من ظهر في العرض.

ونعود للتذكير بأن هذه اللوحة جاءت فريدةً من نوعها لتشغل مركز الصدارة بين اللوحات الفسيفسائية المعبرة في العالم تعبيراً واقعياً وخالياً من الرمزية باستثناء شكل إله الأطفال إيروس. وبذلك تكون عبارة عن وثيقة تاريخية تتعلق في فن الفسيفساء وفي عالم الموسيقى والطرب والعزف السيمفوني والإيقاعي والأداء المشترك والمترافق مع الغناء والإنشاد ، كما توضح وبشكل واقعي وملموس عن الآلات والأدوات الموسيقية التي استعملت منذ سبعة عشر قرناً من الزمن والتي مازالت متداولة حتى الآن. وبالطبع فقد كان هذا الموضوع يشكل ثغرة ونقص في هذا المجال وهذا الوضوح حتى تم الكشف عنه من خلال لوحة مريامين الفسيفسائية .

---

(١) ZAQZOUQ , A. DUCHESNE , GUILLEMIN - M. La mosaïque de Mariamin dans AAAS XX 1970 , pp. 93 - 125 .

الشق الثاني من اللوحة : ويتعلق في الإطار المحيط في اللوحة وله مواضيعه وبواعثه التي تختلف كلياً عن اللوحة الداخلية ومن المؤكد أن تنفيذ هذا المشهد جاء بشكل يتوافق مع إطار لوحة أغصان وأشجار الأكانت والملائكة الصغار في مدينة فيليبوبولس والذي تم استعراضه في موضوعٍ سابق من هذا البحث ، لذلك يصبح من الضروري الرجوع إلى هذا الموضوع ومن ثم إلى موضوع إطار لوحة الإله تيتيس المتعلق في موضوع الصيد البحري والذي تم استعراضه في موضوعٍ سابق من هذا البحث أيضاً ومن ثم عمل مقارنة يستوضح من خلالها وبشكلٍ جيد الانتماء إلى مدرسة فنية واحدة متعلقة بفن الفسيفساء السوري .

ولا نريد أن نطيل الشرح المفصل والحديث بشكل مستفيض عن هذا الموضوع ، وإنما الغاية المرجوة من ذلك هي استخلاص الشيء الهام من الموضوع والذي يمكن تلخيصه في العديد من النقاط منها :

- تبيّن مشاهد الإطار تمسك الفنان السوري بالتقليد الفني المتجذر وعدم التخلي عنه مهما طال الزمن ومهما طرأت على المفاهيم من تحولات عقيدية.
- تعود بواعث مواضيع الإطار في جذورها إلى الميثولوجيا الإغريقية والرومانية التي تم استعمالها في سورية في العهد الهلينستي. بينما اللوحة التشخيصية فقد صورت مشهد واقعي يعود للعهد البيزنطي.
- يعكس هذا الإطار على اللوحة نوع من الرتابة على الرغم من عدم التوافق بين المشهدين .
- تنفيذ الإطار جاء من تصميم وتنفيذ فنان وورشة عمل تختلف عن تصميم وتنفيذ الفنان والورشة التي نفذت اللوحة التشخيصية .
- استعمال أغصان ملتوية تتميز بالليونة وكثرة النباتات المختلطة بأوراق الأكانت والحيوانات .

تم تصوير أشكال آدمية متمثلة برأس سيدة شابة مع خدود سمينة وممتلئة ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٣) ، وهذه الصورة تذكر بوصيفتها في لوحة مأدبا (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٤) .

إظهار رأس رجل متقدم في السن وملتحٍ يذكر برأس نبتين إله البحار في لوحة فسيفساء مدينة تيمقاد في الجزائر . (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٢- ١٥- ١٩).

جاء تمثيل الملائكة الصغار البوتي الموظفين في الزوايا الركنية الأربعة ليمثل كل واحد منهم أحد الفصول الأربعة وبالتناظر ، فذلك الذي عرض في الركن الشمالي الشرقي يمثل الربيع ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٦) بينما الذي عرض في الركن الجنوبي الغربي فقد مثل الخريف ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٧) .

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الاثنين الآخرين. بينما الملائكة الآخرون الذين وجدوا في وسط الحقول فقد مثلوا ملائكة الصيد الصغار. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ١٨).

الإطار في أضلاعه الأربعة جاء تنفيذه على شكل سلسلة من الأحواض الداخلية فوق عمق اسود ويحتوي مواضيع الصيد البري تم تنفيذه في عهد الإمبراطور تيودور. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والعشرون – صورة رقم ٢٠) .

– نفذت المعالجة ضمن استعمال تدرج الألوان الخضراء والمخضرة وضمن رؤية ونمط تزييني بحساسية وشفافية جميلة نفذت بشرائط تزيينية حوت تويجات وبراعم وأوراقاً وأزهاراً وغصينات من أزهار ذات تنوعات ذات عرض مفعم بالغنى والبهاء .

– ظهرت صور الصيادين والحيوانات بتناظر مشهدي داخل تزيينات نباتية على شكل أكاليل من زهور الأكانت والأغصان المجدولة أو المربوطة بجدائل ملتفة حولها .

– صورت حيوانات أليفة ومتوحشة بحركات مختلفة من الوثب والقفز والمطاردة مثل كلاب الصيد والغزلان والثيران البرية ذات الغارب الرقبي وغير الرقبي والأسود والنمور والفهود وغيرها .

وكل ذلك جاء ضمن مسطح منظوري جميل أغنى اللوحة بمشاهد متنوعة ومتباينة. إلا أنها أعطت تعبيراً صادقاً عن منهجية تاريخية وفنية متداخلة ضمن حيز مكاني واحد .

الموضوع الخامس والعشرون :

المزهريت والطيـور

جاء هذا المشهد المستوحى من الطبيعة كجزء من لوحة فسيفساء مربعة الشكل تزين أرضية كنيسة خربة موقا التي ترجع بتاريخها إلى عام ٣٩٤/٣٩٥ م وبطول ضلع ٤,٤٠×٤,٤٠ م ، أما الأشكال المعروض فيبلغ مقياس كل واحد ١,٩٦× ٠,٩٠ م. وقد تحولت أرضية الكنيسة بعد هجرها وعدم استعمالها ككنيسة إلى قسم من أرضية جامع. وما زال هذا القسم محافظاً عليه في أرضية الجامع في الموقع نفسه في خربة موقا التي تتبع إلى منطقة المعرة في محافظة أدلب ، وهي بالنتيجة تتبع منطقة الحوض الكلسي الغنية بمعالمها الأثرية والتراثية وخاصة الكنائس المسيحية[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس والعشرون – صورة رقم ١).

وقد تم الكشف عنها في عام ١٩٥٠ م ثم نشر تقرير مفصل عنها وعن الموقع من قبل السيد كامل شحادة في الحوليات الأثرية العربية السورية عام ١٩٧٢ مجلد ٢٢ ص ١٤٥– ١٥٦ بعنوان فسيفساء كنيسة موقا ، ثم ألحق التقرير بدراسة لكل من الباحثين هنري سيرينغ وجورج تشالنكو نشرت بالفرنسية بالعنوان السابق نفسه من خلال دراسة أبحاث حفريات أفاميا في سورية المنشورة في بروكسل – بلجيكا ١٩٦٩ م. ثم أكملت الدراسة من قبل جانين بالتي في كتابها فسيفساء سورية بالفرنسية – بروكسل عام ١٩٧٧ م[٢].

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques de Syrie , Bruxelles , 1977. p 102 – 103

(٢) شحادة (كامل) : فسيفساء كنيسة موقة. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢، ص ١٤٥ – ١٥٦ .

ينطلق تقسيم اللوحة الفسيفسائية وتنظيمها الهندسي الذي كان يزين كامل أرضية الكنيسة من تقسيمات ذات أشكال رباعية بأعداد رباعية أيضاً تنطلق من مركز دائري تحيط بها أربعة أشكال رباعية محيطة بدائرة المركز مع منحنيات معكوسة مشتركة مع محيط الدائرة على شكل صليب وتنتهي بأضلاع تلتقي بنهاياتها مع الإطار المحيطي ، كما تفصلها عن مربعات الأركان الأربعة ثمانية مربعات أخرى أيضاً .

وبذلك يتكون لدينا تقسيم هندسي مكون من أثني عشر مربع متساوية في الأبعاد ، وأربعة مستطيلات تنتهي من الداخل بمنحنيات نصف دائرية. كما يتمخض عن ذلك أربعة أشكال هندسية تربط بين جميع هذه التشكيلات ، إلا أنها جاءت غير منتظمة الأضلاع بسبب تشكيلها ومداخلتها مع منحنيات ومستقيمات تتناسب مع ما يحيط بها من أشكال هندسية. كما يقسم جميع هذه الأشكال شرائط تزيينية غير سميكة. ويحتضن هذا الشكل المستطيل منحنى يتبع المنهج الهندسي نفسه ويتناسب مع صدر الكنيسة الداخلي ، ومن الاتجاه المعاكس شكل مستطيل مزين بطيور متقابلة تفصل بينهما مزهرية .

ويزين الأشكال الهندسية من الداخل مواضيع متباينة تنحصر ضمن ثلاثة عناصر مكونة من المزهريات والطيور والتقسيمات الهندسية. إلا أنها فقدت جميعاً ولم يبق إلا الشكلان الذين نعرضهما هنا.

وقد تم رسم هذين الشكلين ضمن مربعين متجاورين من ضمن المربعات الأخرى. كما تم تقسيم هذا المشهد نتيجة خبرة هندسية فائقة تنطلق من المعرفة والدراية والمهارة البارعة بالرسم المزدوج والمتعرجة والناتج عنه تشكيل جدائل تزيينية على شكل شرائط محددة تحد في تعرجاتها محيط الميدالية الدائرية والمركزية الداخلية مع تفرعات صليبية الشكل للحيز المكاني الداخلي وبأشكال هندسية متنوعة ومختلفة .

وقد وظفت في المربعات أشكال مختلفة من الطيور مثل العصافير المتدرجة أو صنف الطاووس والكنارات ، وقد أشترك مع هذه الطيور في العرض كؤوس ذات تجاويف مضلعة أو مجدولة من المكان الذي انبثقت منه أغصان اللبلاب في الزوايا الركنية ، وهذا النمط يندرج ضمن بواعث هندسية

داخل المربعات ، أما الميدالية المركزية فقد احتضنت نص كتابي مكون من تسعة أسطر تبين هوية الكنيسة وتاريخ التأسيس في عهد الأسقف مارسيل عام ٧٠٦ من التاريخ السلوقي والذي يتوافق مع عام ٣٩٥/٣٩٤ للميلاد[١] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس والعشرون – صورة رقم ٢) .

وهذا الأسلوب في الكتابة والتوثيق داخل الميداليات الفسيفسائية المزينة تم إتباعه في هذه الفترة وبشكل متكرر في المنطقة ثم انتقل استعماله إلى العديد من مناطق الإمبراطورية ، فقد استعمل في كنيسة دير العدس في سورية ، وفي كنيسة مأدبا ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس والعشرون – صورة رقم ٣) إلا أننا نجد في هذه الأمثلة الثلاثة الخلافات الواضحة في أطر الميداليات .

وقد شهد هذا التاريخ نهضة عمرانية كثيفة في سورية وفي منطقة الحوض الكلسي والحوض البازلتي بشكلٍ خاص، وقد ترافقت النهضة العمرانية مع الازدهار الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والفني بوقتٍ واحد. ومما دعم هذه النهضة العمرانية في الأبنية الكنسية وجود الإمبراطور تيودور الأول على راس السلطة والذي كان متحمساً ومشجعاً لهذه النهضة العمرانية بقدر حماسة لدعم الديانة النصرانية ، وفي هذا الجو المشجع نشطت حركة التزيين في أرضيات الكنائس باللوحات الفسيفسائية .

ومن الطبيعي ومجاراةً لروح العصر فقد نشجت التزيينات المنطلقة من بواعث هندسية ونباتية على حساب المواضيع والتراكيب المنطلقة من بواعث ميثولوجية ، ولذلك نجد من خلال هذا النمط كيفية هيمنة الأسلوب الهندسي وبأساليب ناجحة ومبدعة في إخراج مناظر خلابة رغم جمود اللوحة وتوقيف الحركة فيها بما في ذلك الطيور الموظفة في العرض. وفي هذه المناسبة يجب ألا يغيب عن بالنا العديد من البواعث التقليدية لهذه الأساليب الرمزية من

---

(١) BALTY , Jean ch. K , CHÉHADÉ. et W, VAN RENGEN. Mosaïques de l,eglise de Herbet Mûqa = Fouilles d, Apamée de Syrie. Miscellanea , 4. Bruxelles , 1969.

خلال استعمال الطيور في تزيين الكنائس والأبنية الدينية الأولى مثل العصافير والطواويس والطيور المدرجة وعشرات المجنحات المتدرجة في الحجم وما يرمز إليه كل طائر. (انظر ملحق الصور – الموضوع الخامس والعشرون – صورة رقم ٤).

وقد ذكرنا ذلك في بداية البحث كيف يرمز كل طير إلى موضوع محدد وخاصة القيمة الرمزية للخلود والأزلية ، وكيف يرمز شكل القدح مع الطير المتدرج إلى استدعاء الروح البشرية المتعطشة للحقيقة الإلهية وغير ذلك من الأمور الكثيرة التي ذكرت في حينه.

الموضوع السادس والعشرون :

لوحات ميادين الصيد

شغل الصيد حيزاً كبيراً في حياة الإنسان كونه يشكل مصدراً رئيساً وهاماً من مصادر الغذاء سواءاً كان الصيد البري أم البحري ، وقد هيأت الظروف الطبيعية العديد من المواقع المناسبة لذلك في سورية من توفر الساحل البحري الطويل والبحيرات والأنهار وغيرها ، كما توفرت الغابات والبراري ، وبذلك فقد منح المولى عز وجل سوريا جواً مناسباً وبشكلٍ جيد لتنوع موارد الصيد .

وكان من نتيجة الانهدام الأفريقي الآسيوي في الحقب الجيولوجية القديمة أن تشكلت بحار وبحيرات وسهول منخفضة ومنها البحر الأحمر في الجنوب ، ومن ثم البحر الميت وبحيرة طبرية وبحيرة الحولة. أما السهول المنخفضة فكان أهمها سهل مرج ابن عامر في فلسطين ، وسهل البقاع في لبنان ، وسهل الغاب في سورية. ثم تهيأت وتوفرت الموارد المائية مثل نهر اليرموك ونهر العاصي لتزويد هذه السهول بالمياه الغزيرة لدرجة أن أقساماً كبيرة من هذه أراضي هذه السهول كانت تشكل مستنقعات شبة دائمة .

وقد انطبقت هذه الظروف على سهل الغاب التي تعتبر أفاميا من المناطق التي تتبع لهذا الحيز الجغرافي ، ولهذا نجد أن تصوير ميدان الصيد البري وتواجد الكميات الكبيرة والمتعددة من الحيوانات البرية المفترسة والخطيرة كدليل على توفر الجو الممتع والخصب وذلك بتوفر طرائد الصيد للإنسان وكذلك للحيوان كوسيلة للتغذية وعلى حسب شريعة الغاب ؛ الحيوان

القوي يأكل الضعيف ، ومن هنا نجد تنوع الحيوانات القوية والضعيفة في هذا الجو الداخلي من سورية[1].

وهذا يعني أن المشهد الفسيفسائي الذي ندرسه بين أيدينا الآن لم يأتِ من الخيال وبخاصة عندما تصور الفنان وقائعه من صلب الواقع ومن المنطقة نفسها التي تم فيها عرض المشاهد الفسيفسائية ، ولم يتخذ السلوقيون مدينة أفاميا كمركز من مراكز المدن الكبرى في القرن الرابع قبل الميلاد عن عبث ، وإنما بسبب توفر جميع المعطيات ، لاسيما وأن المنطقة كانت تتوفر فيها الكميات الهائلة من الحيوانات الضخمة مثل الفيلة والجواميس والخيول والأبقار ، وجاءت هذه اللوحة الفسيفسائية كبرهانٍ أكيد على ذلك .

ومما يؤكد هذه النظرية سعة اللوحة وتمددها فوق مساحة مكانية بلغت حيزاً مستطيلاً بأبعاد ٨,٦٠×١٢,٣٠ م. وقد كانت هذه المساحة ضرورية لكي تمكن الفنان من إبراز لوحة تعبر تعبيراً صادقاً عن الواقع وليس تخيلاً أو تصوراً منقولاً من جوٍ بعيد عن الواقع. كما تؤكد اللوحات أن هذا الواقع كان موجوداً حتى القرن السادس للميلاد .

وقد شهدنا وحتى الربع الثالث من القرن العشرين أن هذه المنطقة بقي قسم كبير منها كمستنقعات حتى شهدت عمليات إصلاحية ضخمة تم من خلالها تجفيف المنطقة وتحويلها إلى مناطق زراعية ضخمة وخصبة ، وقد كان من بين هذه العمليات إنشاء سدود على مسار نهر العاصي مثل سد الرستن وتنفيذ العديد من الأقنية والمسيلات المصطنعة لجر المياه والاستفادة منها وكذلك الاستفادة من كامل الثروة الحيوانية التي كانت تعيش في المنطقة.

وقد تم فرش اللوحة الفسيفسائية فوق أرضية أحد صالات مبنى التريكلينيوم والذي كان يشغل مبنى الوالي بعد أن أصبحت المدينة عاصمة سورية والمدينة الثانية بعد مدينة انطاكية. إلا أنه لم يتم تحديد تاريخ اللوحة فيما إذا كان تنفيذها يرجع إلى تاريخ إشادة البناء أو أنه يرجع إلى فترة إصلاح وترميم تعود إلى الربع الأول من القرن الخامس للميلاد ، مع التذكير

---

(١) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles1981. p82 – 83 – 89 – 90 – 91 – 111 – 135 , FIGS , 84 – 91 – 92 -93 – 94 – 116 – 117 – 135.

أن المدينة شهدت العديد من الكوارث الطبيعية وأخطرها الزلازل التي دمرت كامل مباني المدينة في فترة متأخرة من العهد البيزنطي مثل تلك التي حدثت في عام ٤٥٩ م .

ونظراً لأهمية هذه اللوحة فقد تم الكشف عنها منذ الفترة المبكرة وفي ظل الانتداب الفرنسي وبالتحديد في عام ١٩٣٩ م ، وعلى الرغم من ظروف الحرب العالمية الثانية ، إلا أن الكشف عنها استمر وتم نقلها لتعرض بعد عمليات الصيانة والترميم إلى مبنى المتاحف الملكية للفن والتاريخ في مدينة بروكسل في بلجيكا. وقد شكلت هذه اللوحة مع اللوحات الأخرى من نفس الموقع متحفاً فنياً رائعاً ليس كنموذج لفن الفسيفساء في سورية بل لفن الفسيفساء في العالم .

وقد تمت دراسة هذه اللوحة من قبل المختصين في فن الفسيفساء وخاصة الفسيفساء السورية مثل جان شارل بالتي وجانين بالتي ونشرة في العديد من المصادر أهمها ما نشر باللغة الفرنسية في مجلة ميسيلانيا رقم ٢ عام ١٩٦٩ في بروكسل من خلال الحديث عن حفريات مدينة أفاميا للباحث جان شارل بالتي ، وكذلك في كتاب الفسيفساء السورية – منشور في بروكسل عام ١٩٧٧ م. للباحثة جانين بالتي[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادسس والعشرون – صورة رقم ١).

وتشكل هذه اللوحة في الحقيقة وكما ذكرنا قبل قليل واحدة من أهم اللوحات الرائعة المتعلقة في عالم الصيد البري ، وواحدة من روائع فن الفسيفساء الروماني والبيزنطي ، وذلك بما تميزت به من تناغم وانسجام توافق مع كامل المظاهر التشخيصية التي تمحورت ضمن نمط ومنهج مشاهد الصيد وخاصة الصيد الصغير والكبير التي سيطرت على اللوحة بشكل واضح من خلال تواجد الحيوانات المقصودة بالصيد الصغير مثل أرانب

---

(١) BALTY, janine. la grande Mosaïques de chasse du triclinos =Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea, 2. Bruxelles, 1969.

BALTY, janine. Une nouvelle mosaïques du IVe siecle dans l,edifice dit au triclinos à Apamée, AAS 20, 1970 p. 81 - 92.

السباق والخنازير البرية وحيوان الآيل (اللبونة) وكذلك حيوانات الصيد الكبير مثل الأسد والنمر والفهد والحيوانات المتوحشة الكبرى .

ومن خلال التبصر في المشهد نستدل وكأن عملية الصيد جاءت من قبل الصيادين بشكل مباغت للحيوانات ومن كل الجهات والدليل على ذلك ما يظهر من خلال بعض الملاحظات منها :

١ – نجد أن جميع الحيوانات ظهرت وهي تفر مسرعة من الصيادين الذين أحاطوا بها من كل جانب ، وبذلك فقد صور الفنان أجسامها وهي بكامل استطالتها وخاصة الأرجل الخلفية التي تدل على الرشاقة والإسراع في القفز مع النظر وبحذر شديد إلى الخلف. بينما نجد قسماً منها حاول المقاومة ، وحتى الهجوم على بعض الصيادين أيضاً.

وهذا المشهد ظهر تكراراً له في لوحةٍ أخرى ومن المدينة نفسها في تبليط رواق الشارع الرئيس (الكاردو) ويعود إلى الفترة التاريخية نفسها أيضاً، حيث صورت تلك اللوحة والبالغة مقاييسها ١٠,٨٢×٢,٣١ م وتعود إلى نفس الفترة الزمنية وبالتحديد في عام ٤٦٩ م والمعروضة حالياً في مبنى المتاحف الملكية للفن والتاريخ في مدينة بروكسل في بلجيكا مطاردة الحيوانات في ميدان الصيد ومنها مطاردة الأسد إلى ظبي أو غزال في حقل غني بالأزهار والأشجار بما فيها طيور الدواجن[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادسس والعشرون – صورة رقم)

وربما أن الفنان القبرصي قد تأثر في هذا الأسلوب لذلك نجد المشهد يتكرر في فسيفساء قبرص حيث تم تنفيذ لوحة فسيفسائية على الأسلوب والمنهج نفسهما ، ولكن نجد هنا المطاردة تمت بين نمر وحمار وحشي أو بغل. إلا أن اللوحة هنا لم تكتسب الديناميكية والتنوع الذي شهدته لوحات الفسيفساء في مدينة أفاميا[٢]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السادسس والعشرون – صورة رقم ٣).

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 104 – 109 .

(٢) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988 .p 38, fig 18. P 49 , FIG 20 .

٢- عرض الصيادون بشكل متناظر من الأعلى إلى الأسفل ؛ ففي الأعلى نرى الصيادين المترجلين وفي وضعية المحاصرة لبعض الحيوانات المفترسة مثل الفهد والنمر ، إلا أن الصياد الأيمن فقد استعمل السهم والنشاب في الصيد ، وقد أطلق سهماً دخل في فم فهد ثم تهيا لإطلاق سهم أخر على حيوان أخر. بينما في الجهة المقابلة منه فنجد الصياد وقد استعمل الترس والرمح وهو يقارع فهداً هب لينقض عليه إلا أنه أوشك أن يدخل السهم في رقبته من الأسفل.

وبالتناظر من أسفل المشهد العلوي نجد فارسين متقابلين وقد انقضا وبسرعة على نمر أنبطح على حصان بري كاد أن يفترسه لذلك دهش الفهد من المباغتة وما كاد أن يتخذ موقف الحذر أو المهاجمة حتى فاجأه الفارسان من جهته الأمامية والخلفية وقد هموا وبوقت واحد في وضع الحراب في رقبته. (انظر ملحق الصور- الموضوع السادسس والعشرون - صورة رقم٤).

بينما في الأسفل فقد انبطح أسد فوق غزال أو حيوان آيل (لبونة) وأنقض برأسه على عنقه لينهش لحمه بينما فر من الأمام حصان بري وفهد بعد أن أفلت الحصان من الفهد الذي اضطر للهرب من أمام صياد يمسك بيده اليسرى سهام الصيد ويمسك باليد اليسرى حبل الرسن لأحد كلاب الصيد والحراسة من نوع المولوس ، (انظر ملحق الصور - الموضوع السادسس والعشرون - صورة رقم).

بينما ترك الكلب الثاني لينقض على الحصان من الخلف ، وفي الوقت نفسه ينتظر هو ليترك المجال للكلب الثاني لينقض على الفهد. وفي هذه الأثناء نجد أرنبين في الزاوية الجنوبية السفلية من اللوحة وقد أخذا في الهرب وكل منهما ينظر إلى الأخر للتشاور حول الجهة المأمونة للهرب .

٣ - ربما أن موسم الصيد جاء في فصل الشتاء وذلك بسبب تعري الأشجار من الأوراق مع وجود بعض النباتات القصيرة. (انظر ملحق الصور - الموضوع السادسس والعشرون - صورة رقم ٦).

٤ اظهر الفنان الصيادين في منتهى الخفة والرشاقة والإسراع في الحركة وتجاوب الخيول مع الفرسان الذين يمتطونها وكذلك تجاوب كلاب

الصيد مع صاحبها ، بينما نشاهد الصيادين المترجلين قد ظهرت حركاتهم وكأنهم يتطايرون في الفضاء من شدة اللياقة والحركة التي بدت بشكل خاص على الصياد الأيسر الذي يمسك في الترس والرمح وقد مد ساق قدمه الأيمن للانطلاق بالقفز السريع بينما يرتكز في الوقت نفسه على قدمه الأيسر وثوبه يتطاير في الهواء.

وهذا المشهد الرشيق لا نشاهده في بعض ميادين الصيد في شمال أفريقيا وخاصة في ميدان صيد التماسيح كما يظهر ذلك في لوحة فيلا سلين حيث نجد الصيادين الأقزام وهم يتعاركون مع تمساح بحركات باردة جداً تخلو من الرشاقة ، (انظر ملحق الصور - الموضوع السادسس والعشرون - صورة رقم ٧) كما يظهر تمازج بين الصيد الكبير المتمثل بصيد التماسيح والصيد الصغير المتمثل في تواجد طيور اللقلاق ، كما ظهر أن سلاح الصيد بسيط جداً كما أن الصيادين لم يظهروا مظهر الصيادين نفسه في لوحة أفاميا حيث نجد الصيادين هناك وقد وضع كل واحد منهم خوذة على رأسه .

بينما الصيادون في لوحة أفاميا فقد ظهروا حاسري الرؤوس وكذلك يختلف الأمر بالنسبة للباس فقد ظهر الصيادون عراة بشكل كامل ،[1] وهذا مايذكر في لوحة فسيفساء قبرص حيث ظهر هراقليوس عارياً وهو يصارع الأسد الذي انقض عليه يكاد أن يفترسه بينما يتهيأ هرقليوس للإمساك به وإلقائه أرضاً[2]. (انظر ملحق الصور - الموضوع السادسس والعشرون - صورة رقم ٣).

بينما نشاهد في لوحات أخرى من المشاهد الفسيفسائية أن الصيادين كانوا يتبعون الصيد الجماعي بحيث يحوش أحدهم الفريسة بينما يلقي الأخر سلاحه عليها ثم ينقض الاثنان لالتقاطها واصطيادها مستعملين أحياناً شبكة الصيد التي تلقى على الفريسة أو مستعملين العصي والقضبان .

---

(١) المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ - ١٦، مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠- ١٥ .
FEVRIER , Paul - Albbert , DJEMILA. ALGER 1991. P, 103 – 104 – 105 , FIGS, 61 – 62 – 63 .

(٢) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988 .p 49 , fig 20.

٥ – لقد جاء نمط وأسلوب الصيادين الخيالة المزودين بحراب على شكل ساريات طويلة وهم يواجهون حيوانات متوحشة كنمط متطور عن الأساليب القديمة ، وبذلك حقق الفنان السوري في هذا الأمر خطوة هامة في تطوير هذه الأساليب مما شكل أصالة مميزة في تطوير ديناميكية الحركة في فن الفسيفساء ، وقد تكرر ذلك أيضاً في لوحات فسيفساء مدينة انطاكيا .

٦ – جاءت مشاهد اللوحة كتصور واقعي لما يجري في المنطقة من عمليات الصيد البري في الفترة التي عاش فيها الفنان أو في مراحل زمنية سابقة ، وقد تكررت عبر التاريخ الفسيفسائي السوري وهذا يعني أنه من الممكن أن الفنان استلف بعض الصيغ والبواعث من أساليب ومناهج قديمة مع التجديد .

إلا أن اللوحة تمت إحاطتها بإطار ذي بواعث هندسية مكونة من مثمنات ومربعات وزوايا قائمة وتموجات مزدوجة ومحاطة بمستطيلات ، وقد لا حظنا قبل قليل استعمال هذه المناهج بشكل طبيعي وفي تلك الفترة في الفسيفساء السورية وخاصة في لوحة فسيفساء العازفين في مدينة مريامين غير البعيدة عن مدينة أفاميا ، بل إنهما ينتميان إلى المنطقة الجغرافية والإدارية نفسها أيضاً ، كما وجدت نماذج مماثلة من مدينة أفاميا نفسها.

٧ – جاء المشهد كاملاً بحركة زوبعية ومروحية متحركة بحيوية ونشاط وكأن المشاهد أمام عرض سينمائي متحرك يعرض المشهد بالصوت والصورة الحية .

٨ – جاء عرض المشهد بشكل تفاعلي ينطلق من كل محاور اللوحة وينتهي عند كل المحاور ؛ بمعنى أنه لم يكن للوحة مركز محدد تنطلق من خلاله المشاهد وتنتهي عند حد معين ، وإنما جاءت الحركات متفاعلة ضمن ميدان يمكن أن يتحرك فيه الفارس إلى أي مكان يشاء[1].

وأخيراً لا بد من التأكيد على أن لوحة الصيد هذه نجحت ونجح الفنان والورشة المنفذة في اجتياز امتحان صعب لم يتكرر له مثيل بشكل متناظر كلياً. ولهذا تبقى هذه اللوحة كنموذج تعليمي ومنهجي لمثل هذه المواضيع التي لم يسبق أو يتبع لها مثيل بهذه الدقة والرشاقة في جميع مدن الإمبراطورية .

---

(١) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles , 1981p 89 -93 .

الموضوع السابع والعشرون :

قافلـة الجمــال

لعبت الإبل دورا استراتيجياً هاماً في حياة المجتمع في بلاد الشام ومنذ القدم وخاصةً في المجالات الاجتماعية والاقتصادية كونها كانت وساطة النقل في قوافل التجارة ونقل البضائع المصدرة من سورية وكذلك المستوردة إليها، كما استعملت أيضاً في مجالات الزراعة المختلفة مثل الفلاحة ونقل المحاصيل ودراسة وتنعيم المزروعات ، يضاف لذلك أيضاً كونها مصدر غذائي للحوم والحليب .

وقد جاء الجمل إلى سورية مع الهجرات العربية منذ الألف الثالث قبل الميلاد ، وكان وسيلة ركوب في المعارك التاريخية ، كما استعمله الآراميون بكثرة في القرن الحادي عشر قبل الميلاد ، كما استعمله الأنباط كوسيلة وحيدة للنقل بين الخليج العربي والبحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط ، وكذلك بين جنوب الجزيرة العربية (الأرض السعيدة) وبلاد الشام ومن ثم في رحلات التجارة لأهل مكة بين جنوب سورية ومدن الحجاز ، وأخيراً كان الوسيلة الوحيدة لنقل الحجاج في قوافل الحج العربية والعجمية إلى الديار المقدسة[1] .

وقد أطلق العرب على الجمل سفينة الصحراء ، وسفينة البر ؛ كونه يقطع مسافة ٣٣٠ كم في مسيرٍ متواصل في اليوم ، وهو بذلك يفوق في مسيره ثلاثة أضعاف مسير الحصان ، ويحمل على ظهره حمولة تبلغ ٢٠٠ كغ بينما

(١) مقداد (خليل) : حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦. ص ٤٤ – ٥٩ .

لا يحمل الحصان أكثر من ٥٠ كغ ، وبامكانه أن يبقى مدة ١٧ يوم دون ماء، والسبب في ذلك أن باستطاعته أن يشرب ١٣٠ لتر ماء يصرفها بتقتير مبرمج ، ويتحمل درجة حرارة تبلغ ٥٧ درجة بمعنى أنه يتحمل ٩ درجات حرارة تصاعدية زيادة عن الحرارة التي في داخله ، ورغم ذلك فجسمه لايتعرق حتى لا يفقد المياه الموجودة في جوفه[١].

ولهذا فمن المنطقي أن يتمثل الجمل فوق لوحات الفسيفساء كونه لعب دوراً هاماً في حياة الناس داخل المجتمع السوري[٢]. وجاءت لوحة الفسيفساء في مدينة أفاميا والتي نفذت فوق رواق التعميد الكبير في منطقة تقاطع الشارع الرئيس (الكاردو) مع الشارع الرئيس الأخر (دوكومانوس) في عام ٤٦٩ م والبالغة في الطول ٧ م من ضمن تبليط بلغ طوله مائة متر (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع والعشرون – صورة رقم١) وكذلك لوحة دير العدس في جنوب سورية كتعبير جيد لمثل هذا الموضوع وبكامل التفاصيل المتعلقة في الجمل واستعمالاته وما يرافقها من مظاهر[٣]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع والعشرون – صورة رقم ٢).

ورغم امتداد اللوحة البالغ سبعة أمتار إلا أنه لم يبق منها سوى مترين تمت صيانتهما وترميمهما ثم نقل هذا الجزء ليعرض في المتحف الوطني في دمشق. وقد نفذت اللوحة على شكل وشاح زخرفي بلغ طوله مئة متر ليغطي أرضية كامل المعبر الموجود تحت الرواق. وهذا الأسلوب في التزيين مع اختيار مثل هذه المواضيع ليعبر تعبيراً حقيقياً عن مقدرة الفنان في تنفيذ لوحة فسيفسائية ذات موضوع واحد مهما توسعت مساحتها .

---

(١) المصدر السابق ، وللتوسع في الموضوع وخاصة بداوة الإبل انظر الموسوعة الإسلامية الفرنسية حيث تكلم العديد من الباحثين حول هذا الموضوع ومنذ الألف السابع ق. م. وبشكل خاص ريني دوسو .

(٢) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

(٣) DULIÈRE , C. Mosaïques Des portiques de la Grande Colonnade = Fouilles d'Apamée de Syrie Miscellanea , 6. Bruxelles , 1969. pp 125 - 128 .

وهذا يعني أيضاً أن الفنان باستطاعته زيادة عدد الجمال ومضاعفة المهام وإحيائها مع بعض المترافقات المكملة للقافلة ، وبذلك يمكن أن يطيل المسافة أو يوسعها في العرض كما حصل في لوحة دير العدس حيث أغنت عين الناظر بمشاهد حيوية لم يمل منها ومهما توسعت وامتدت اللوحة ، ودائماً تكون لدى الفنان مواضيع جانبية إضافة إلى الموضوع الرئيس ، مثل إضافة الطيور المختلفة من دواجن وطيور برية ووضعها في وسط مناظر طبيعية خلابة في جوٍ من الأشجار والأزهار والورود .

وقد نفذت لوحة أفاميا برتابة وتماثل وتوحد في العمل مع تفعيل ديناميكية المواضيع بحيث لا تخلق لدى المشاهد نوعاً من الملل والتعب والضجر في النظر ، وهذا الأمر يقتضي استبعاد المواضيع الميثولوجية التي تستوقف المشاهد من أجل قراءة مفرداتها ، فمن المسلم به عدم إشغال المار لقضاء حاجياته في مثل هذه المواضيع في أماكن عامة مثل الشوارع والساحات أو الأسواق العامة[1].

ولكن بالمقابل تم توظيف مشاهد واقعية من حياة الناس مثل تصوير مشهد النواعير أو الساقية (انظر ملحق الصور – الموضوع السابع والعشرون – صورة رقم ٣) التي نفذت بمكعبات فسيفسائية متوسطة الحجم فوق أرضية أحد الأروقة في مدينة أفاميا في الشارع المعمد ، وتعود في تاريخها إلى عام ٤٦٩ م. أو منظر طبيعي أو قافلة تجارية ، ونلاحظ مع ذلك أن الفنان لم يهمل أدق التفاصيل التي يجب أن تظهر في لوحته كونها وثيقة تاريخية صادقة ، لذلك نجده يبرز صورة الرسن والسرج وعدة الراجل ، وجميع هذه الأشياء نفذت بدقة ونمنمة فائقة ، كما تظهر التفاصيل دور كل جمل وموقعه من القافلة وما هي الحيوانات أو الشخصيات المرافقة لها[2] .

فعلى سبيل المثال يجب أن يكون جمل القيادة متمتعاً باللياقة والذكاء وشدة الملاحظة ، بينما يجب أن يلتصق في رقبة أو جانب من فخذ قدم الجمل الأخير الجرس أو طبلة تعطي رنيناً متوافقاً مع مشي القافلة ، وفي حال

---

(١) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles , 1981. P 84 , fig 85.

(٢) BALTY, janin , Mosaïques Antiques De Syri , Bruxelle , 1977. p 110 -111.

انقطاع الصوت فهذا يعطي مؤشراً إلى قائد قافلة الجمال أن شيئاً ما قد حصل وربما فقد أحد الجمال أو انفصل قسم من القافلة عن الأخر أو تعرض جمل إلى بعض المخاطر وهكذا .

وبهذا قدمت هذه اللوحة الفسيفسائية من مدينة أفاميا عرضاً جديداً لمشهد يومي واقعي من حياة المجتمع السوري ، وقد اعتمد الفنان على صيغ وطبائع انتشرت في جميع مدن سورية كمواضيع بديلة عن المشاهد التي كانت ترتكز على مفاهيم ميثولوجية وجدت لها قبولاً وترحاب في القرنين الخامس والسادس من قبل جميع أطياف المجتمع وبما يلبي رغباتهم العقيدية والثقافية والخلقية .

الموضوع الثامن والعشرون :

النساء الأمازونيات المقاتلات والصيادات[1]

ما زلنا في مدينة أفاميا وفي مبنى التريكلينوس الذي يعتبر متحفاً طبيعياً لفن الفسيفساء السوري ، وخاصة اللوحات ذات الاتساع الكبير كما هو الحال في السجادة المستطيلة التي نتكلم عنها الآن والبالغة أبعادها ٨,٣٥×٤,٣٦ م وتحوي في داخلها أيضا لوحة تشخيصية مستطيلة الشكل بأبعاد تبلغ ٦,٣٤×٢,٣١ م ، ويعود تاريخها إلى الربع الثالث من القرن الخامس للميلاد. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن والعشرون – صورة رقم ١).

وتندرج هذه اللوحة ضمن سلسلة لوحات تستعمل في فرش الأرضيات ذات المسطحات الفسيحة والأبعاد الممتدة لمسافات طويلة مثل سجادة قافلة الجمال ، ولوحة مطاردة وملاحقة الحيوانات ، حيث يتم فرش الأرضية بسلسلة من الشخيصات المتتابعة والمتلاحقة بحيث تعطي اللوحة رتابة وتناسق وانسجام في وحدة العرض ، وقد تم تقليد هذا الأسلوب في الكنائس البيزنطية التي أخذت في استعمال الفسيفساء لتزيين القباب والجدران بالإضافة إلى الأرضيات .

---

(١) الأمازونيات Les Amazones في الميثولوجيا الإغريقية عبارةعن مجموعة من النساء المحاربات أو المقاتلات أقمن في منطقة محيطة في البحر الأسود ، وقد تصارعت إحدى ملكاتهن وهي هيبوليت Hippolyte مع هيراقلس إلا أنها هزمت أمامه ، وملكة أخرى من ملكاتهن Penthesilee بنتيزيليه التي ساعدت Les Troyens فقد قتلت من قبل أخيل Achille .

وكما نلاحظ ذلك في فسيفساء جدران الأروقة العليا المشرفة على البهو المركزي في بازيليك القديس أبوليناز الجديد في مدينة رافينا في إيطاليا والذي تم استعماله في القرن السادس للميلاد والذي يظهر تتابع شخصيات العذراوات والشهداء والقديسين بما فيهم شخصيات شرقية تتقدم على شكل حاشية من السيدة العذراء لتبارك لها ولادتها في السيد المسيح الجالس في حضنها ، أو موكب القديسين الذي يتقدم على شكل حاشية من السيد المسيح أيضاً[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن والعشرون – صورة رقم ٢– ٣).

إلا أن الوقت مازال مبكراً حتى تعرض لوحات تتمثل فيها الرتابة بشكل متلاصق ، حيث مضى قرنان من الزمن حتى تم تنفيذ هذا الأسلوب في الكنائس ، بينما هنا فالأمر يتعلق في مواقع رسمية وشعبية وفي تزيين أرضيات وليس جدران وأقواس وقباب كما تم ذلك أيضاً في كنيسة القديسة صوفيا في القسطنطينية. لذلك نجد اللوحة هنا تمثل مشهد المحاربات الأمازونيات في مواقع الصيد بمظهر متتالٍ ينسجم مع الرتابة والتتابع في العرض ، وهذا عكس ما شهدناه في لوحة ميادين الصيد قبل قليل .

ومع ذلك فقد نفذت اللوحة بشكل ديناميكي تتدرج ضمن فهرس مشاهد الصيد داخل انسجام أنغام رقيقة وشفافة حيث يهيمن تدرج سلم الألوان المشتقة من اللون الأسمر الفاتح ومشتقاته واللون الأخضر والبني والأرضية البيضاء، وقد تم استعمال هذه الألوان لتظهر اللوحة بما فيها من أشكال طبيعية وحيوانية وبشرية بأشكالها الطبيعية من الأعشاب والأشجار والخيول والخيالات والحيوانات المفترسة .

وبهذا العرض أعطى الفنان نفسه حرية التقيد في تحديد أبعاد اللوحة ولكن ضمن التقيد في الشكل المنظور في حال الاستمرارية في المنهج نفسه مع تفعيل الشخصيات في حركات متباينة كما نجد على سبيل المثال مظهر واحدة من الخيالات وهي تقذف طريدتها التي احتمت خلف شجرة بالحربة

---

(١) BUSTACCHINI , Gianfanco. RAVENNA. I mosaici I monumenti L'ambiente. Ravenna. 1984. p 106 -107 et 120 – 121

التي قذفتها بها على شكل سهم خر عليها بشكل منحرف ، بينما نجد وصيفتها الخلفية وهي تغرز السهم في رأس الطريدة الملقاة في أسفلها أرضاً بين أرجل الحصان[١].

ونلاحظ في هذا المشهد وقد حدد الفنان الحيز المكاني لكل محاربة لحصره بين شجرتين متساويتين في البعد والارتفاع ، كما قارب وبشكل واقعي بين مقاييس اللوحة ومقاييس الأشكال المعروضة ، مع تنويع بعض التفاصيل مثل الألبسة وحركات الخيالة والخيول والطرائد وحتى التنوع في أصناف الأشجار والنباتات. ولكن أظهر جميع المحاربات بمظهر الرشاقة والحيوية والجمال والشخصيات الرتيبة بألبستها المتطايرة في الفضاء والخوذ الرأسية والحراب السهمية مع التروس المتشابهة ، وكل هذه التفاصيل تنسجم مع المشهد. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن والعشرون – صورة رقم ٤).

ونلاحظ في اللوحة الأمازونية الأولى وقد كست رأسها بخوذة قوية على شكل القلنسوة الفرجينية المزينة بتزيينات مقوسة تتوسطها لؤلؤة زرقاويه جميلة وهي تمسك في يدها اليسرى الترس الدائري والمزين بحلقات تشبه حروف الأوميقا في اللغة الإغريقية ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن والعشرون – صورة رقم ٥) بينما الفارسة الثانية فقد تشابهت معها كلياً في المشهد ، إلا أن شكل رأسها تعرض للتلف وفقدت عناصره من المكعبات الفسيفسائية لذلك يبقى التكهن في شكل الرأس والخوذة مجرد افتراض ، أما ما تبقى من تفاصيل فهي متشابهة على الرغم من إظهار المحاربة الأولى وحصانها بشكل أكثر ديناميكية وأكثر تفصيلاً ووضوحاً من الأخرى .

وعلى جميع الأحوال فقد برز شكل هذه المحاربات هنا بمظاهر أكثر بلاغة مما شاهدناه في لوحة فسيفساء قبرص التي ظهرت فيها المحاربة راجلة إلى جانب الحصان وإن بدت التفاصيل متشابهة بينهما وخاصة في تشابهها مع الأمازونية السورية التي وجدت فوق لوحة فسيفساء أنطاكيا والمعروضة حالياً في متحف اللوفر في مدينة باريس حيث تظهر هذه

---

(١) BALTY, Jean ch. Guide d'APAMEE,Bruxelles, 1981.P 95-96-97, fig 95- 96-97.

المحاربة بشكلها ولباسها وسلاحها الحقيقي كمحاربة وفارسة وصيادة[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثامن والعشرون – صورة رقم ٦).

وعلى جميع الأحوال فقد ظهرت هذه الشخصيات بمظاهر وأدوار متشابهة وهي في ميادين الصيد وخاصة مطاردة وصيد الحيوانات المفترسة ، على الرغم أننا لم نشاهدهن حتى الآن في موقع معركة أو مبارزه أو ميدان معركة حقيقية. ومهما يكن الأمر فقد قدم الفنان هذه الشخصيات بمهاراتها الخارقة وهي تقوم في مهاجمة ومجابهة وقتل الحيوانات المتوحشة والكاسرة كما ظهرت شخصية الأتاتنت واللؤلؤة في الميثولوجيا القديمة والتي سوف نتعرف عليها بعد قليل[2].

ومما لاشك فيه أن هذا العرض الفسيفسائي وبالمقارنة مع اللوحات السابقة والتي عرضت مواضيع ترتبط بالمشاهد والبواعث نفسها ومن مدينة أفاميا نفسها أيضاً قد قدم توضيحاً يؤكد على النقلة النوعية في التصوير المشهدي والذي ظهر أكثر رتابة وأقل حيوية من السابق ، حيث أعطى الأولوية والأفضلية للطبيعة التزيينية. وهذا يدل على عرض متقن كان القصد من وراءه إظهار المفهوم الجمالي الجديد للجو الطبيعي والمنظر الذي تعرض فيه الشخصيات بالتوافق مع المخطط المتوازن مع العرض المشهدي .

وهذا يقود بالنتيجة إلى توظيف أسلوب جديد وهو العرض السجادي الذي ترسم فوقه الشخصيات بشكل يعطي رتابة في العرض واستطالة تتناسب مع الحيز المكاني المتوجب تغطيته بهذا النمط التزييني ، وقد انسجم هذا المنهج وتطابق كلياً مع أسلوب التتابع والتعاقب والتداخل بين الشخصيات الحيوانية والبشرية والطبيعية[3].

ولابد من الإشارة إلى إطار اللوحة والذي يندرج بدورة إلى مدرسة تنفيذ الأطر حول اللوحات الفسيفسائية حيث يتوجب أن يفرد لهذا الموضوع

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988. p 50 , fig 21.

(٢) DULIÈRE , C. La mosaïque Des Amazones , = Fouilles d, Apamée de Syrie Miscellanea , 1. Bruxelles , 1968 .

(٣) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 114 – 117 .

دراسة مستقلة لما نجده من تنوع وإبداع حقيقي في هذا المجال. ونلاحظ هنا أن اللوحة تمشت أيضاً مع الاسلوب نفسه المتبع في اللوحة التشخيصية وهو التدرج والاستمرارية ، ولذلك فقد أختار الفنان أسلوب ونمط تزيين الإطار على شكل حوض مزين بتويجات أزهار الزنبق المتعاكسة والذي نفذ في أكثر من لوحة وتم الحديث عن هذا النط في حينه وكيف أنتقل هذا الأسلوب من سورية إلى خارجها ، كما أحاط في الحوض من الداخل شريط مسنن على شكل مسننات المنشار ، أما من الخارج فقد اقتصر الأمر على شريط بسيط يخلو من التزيين ويربط اللوحة مع المنهج الخارجي من التبليط الفسيفسائي.

ونجد بالمحصلة أن العمل الفني ينتمي إلى الفن الحقيقي حيث نجح الفنان في إبراز كامل التفاصيل الفنية لجميع الشخصيات المعروضة وبكل تفاصيلها فن الجسم والأطراف والرؤوس والوجوه وبكامل تفاصيلها وبما تحويه من قسمات مع إبراز جماليتها بالتناسق مع العيون والرموش والحواجب والشفاه ، وهذا بالطبع ينتمي إلى منهج فن الفسيفساء الحقيقي والذي يكون مرهوناً وملتزماً ومرتبطاً كلياً مع مسيرته التقليدية وإن أصبحت هناك فوارق زمنية طويلة .

وهذا يعني أن فن الفسيفساء السوري بقي من جهة مرتبط في الأصالة التقليدية التي بلغت أوج انفتاحها وانشراحها في هذه اللوحة ومن خلال إظهار رأس الفارسة على سبيل المثال الذي يعتبر برهاناً صادقاً على إنتاج روائع فنية حقيقية تترجم الواقع البعيد عن الخيال. وهذا يعني أن الفنان استطاع أن يلعب ويتكيف في حجم المكعبات وأختيار الألوان واستعمال أسلوب التنقيط والترصيع الرائع والفذ الذي أظهر تموجاً بديعاً في تسليط الإضاءة على وجه الشخصية .

الموضوع التاسع والعشرون :

اللؤلؤة والبطلة الرشيقة

ما زلنا في مواضيع الفسيفساء القادمة من مدينة أفاميا إحدى المدن الرئيسة في سورية في العهد السلوقي والعاصمة الثانية في العهد الروماني حيث قدمت صورة مشرقة عن الحضارة في القطر العربي السوري والمرتكز الفاعل في بلاد الشام ومنطلق الحضارة الهلينستية للشرق والغرب ، وها هي المخلفات الحضارية التي تقدمها مدينة أفاميا بشكلٍ خاص وباقي المدن بشكلٍ عام بما يتعلق في فن الفسيفساء لخير شاهدٍ على ذلك .

وفي هذه اللوحة نجد أنفسنا أمام أسلوبٍ يؤكد وبشكل يقيني أن مدرسة فن الفسيفساء والفنانين والمحترفين فيها لم يتخلوا قط عن إرثهم التقليدي ومنهجهم الكلاسيكي ؛ وإنما يتم إخراج ذلك بما يتماشى مع روح العصر والمرحلة والمعتقدات والتقاليد التي يعيشونها مع التزامهم بالحداثة المطلوبة دون التخلي عن الثوابت والمرتكزات المترابطة والمتماسكة والمتجذرة تاريخياً تحت عنوان الحضارة العربية والشرقية وحضارة البحر الأبيض المتوسط ذات الهوية والخصوصية السورية.

ولم يكن حديثنا مجرد عن الحقائق والمستندات والبراهين وإنما حديثاً واقعياً وحقيقياً مدعماً بالثوابت والبراهين ، وقد عرضنا الكثير من النماذج التي تؤكد ذلك. وهذه اللوحة القادمة من مدينة أفاميا ومن الحي الجنوبي الغربي منها والقريب من المسرح والتي تعود إلى أواخر القرن الرابع وبالتحديد إلى الربع الأخير منه ، جاءت هذه اللوحة لتؤكد أن هذا الفن لم

يقتصر التزيين فيه على حي من الأحياء ، أو فترةٍ من الفترات ، أو مبنى من المباني ، أو موقع من المواقع ، وإنما شمل مختلف أحياء المدينة وأبنيتها وشوارعها وعلى كامل المراحل التاريخية التي مرت بها المدينة. ولم تعق الكوارث الطبيعية عملية الإصلاح والتجديد والترميم ، بل بقيت المدينة تزدهر وتتطور حتى الرمق الأخير من حياتها[١].

وقد تم الكشف عن اللوحة في عام ١٩٦٢ من قبل ورشة المديرية العامة للآثار والمتاحف في المنطقة برآسة السيد كامل شحادة أثناء عملية تنفيذ سبر في موقع قريب من المسرح الأثري. وقد تبين أنَ اللوحة تعود إلى بناء ينتمي إلى مرحلة التنظيم العمراني للحي نفسه بما فيه المسرح ، وهذا يعني أنه يعود إلى القرن الأول والثاني للميلاد ، أما بالنسبة إلى لوحة الفسيفساء فتعود بدورها إلى المدرسة والورشة التي نفذت اللوحات الفسيفسائية التي تكلمنا عنها قبل قليل ومنها لوحة المحاربات والصيادات الأمازونيات ولوحة مطاردة الحيوانات المتوحشة والمفترسة، وكذلك إلى نموذج التبليط للأرضيات ذات الامتداد والمساحات الكبيرة .

وقد نفذت اللوحة على شكل مستطيل بأبعاد ٧,٠١×٥,٣٨ م ، ولوحة تشخيصية داخلية مستطيلة الشكل أيضاً بأبعاد ٤,١٩×٢,٥٦ م. وما زالت اللوحة معروضة في الموقع بعد إجراء عمليات الصيانة والترميم ، وبذلك تكون صلة القرابة بينها وبين اللوحات السابقة مرتبطة بعدة قضايا منها[٢] : (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع والعشرون – صورة رقم ١).

١ – تنمي إلى لوحات الفسيفساء ذات النمط والأسلوب السجادي .

٢ – تنتمي إلى لوحات الفسيفساء الكبيرة وذات المواضيع المتكررة .

٣ – تنتمي إلى بواعث طبيعية ونباتية وهندسية .

٤– التناسق والتوافق بين عروض اللوحة التشخيصية ومشاهد الإطار المحيطي.

---

(١) DULIÈRE , C. Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siécle dans les actes du colloque Apamée de Syrie .I = Miscellanea , 6. Bruxelles , 1969. cit, pp , 125 – 128 et pl. LII .

(2) BALTY, janine, Mosaïques Antiques De Syrie, Bruxelles, 1977. p 118 – 123.

٥ – تنتمي إلى اللوحات التي بقيت أمينة على ترابطها مع المنهج والباعث التقليدي القديم والباعث الكلاسيكي .

ونلاحظ في هذه اللوحة أن الفنان وزع الأشكال المعروضة بطريقة غطت كامل الحيز المكاني وبأسلوب منظوري تقاربت فيه المقاييس في اللوحة مع المقاييس الطبيعية لكل شكل مصور ، وهذه تعتبر نقطة تناظر مع لوحة الأمازونيات وقافلة الجمال ، إلا أن اللوحات السابقة ظهرت عليهما مشاهد الرتابة ، بينما اللوحة هنا فقد ظهرت ديناميكية بحيث ظهر المشهد في كل واحدة مختلفاً عن الأخرى .

فقد أعطى الفنان مشهد لوحة الأمازونيات نغم وصيغة من نظام وانضباط هادئ وساكن ووديع بحيث حصر الفارسات هناك ضمن إطار محصور ، بمعنى وكأن الأمازونيات تسير كل واحدة وراء الأخرى كمسير عربات القطار فوق سكة الحديد ، بينما في هذه اللوحة فقد أخذت الفارسات يصلْن ويجلْن وكأنهُن في ميدان سباق أو معركة فسيحة الميدان وبدون أي قيود ، وبذلك أعطى المظهر العام جمالية ممزوجة بالحركة والديناميكية أكثر من جمالية اللوحات السابقة.

وقد جاء عرض اللوحة على شكل معركة حقيقية بين حيوانات مفترسة ومتوحشة في ميدان صيد طبيعي تم إحياؤه ببعض الأشجار الرمزية وبعض النباتات الأرضية ، وقد تمثل هذا العرض بوجود بطلتين فارستين مثلت الأولى شكل الفارسة اللؤلؤة اتاتانت ، بينما مثلت الشخصية الثانية البطلة الرشيقة ميلياكر ، وبذلك يكون الفنان قد أقتبس الشخصيات من الميثولوجية الإغريقية بحيث جاءت شخصية الفارسة اللؤلؤة التي صورت اتاتانت على أنها البطلة المشهورة بفاعليتها وخفتها وحركتها ، بينما ميلياكر فهي اللؤلؤة والبطلة الرشيقة والفاعلة .

وقد تم تنفيذ اللوحة فوق عمق ابيض مجرد يظهر فارستين بمظهر الفتوة والشباب وهن يتعاركن مع مجموعة من الحيوانات المتوحشة ، وقد ظهر العرض وكأن البطلتين قدمتا وبشكل مفاجئ وبسرعة فائقة على تجمع من الحيوانات المفترسة بحيث تمت المباغتة من قبل الفارسة اتاتانت التي

جاءت من الجهة اليمنى من اللوحة برمي دب بسهم جعلته يرتمي أرضاً ملتفاً حول الشجرة ليدمي جراحة وقد أنتابه سكون الألم من الجرح الخطير الذي أدماه مما جعل جسمه ملطخاً بالدماء ، بينما وضع رأسه بين ذراعيه وهو يعاني من سكرات الموت والألم المبرح بينما تلتقي الفارسة وبالمواجهة مع الفارسة الأخرى ميلياكر للانقضاض على حيوانٍ أخر .

بينما نلاحظ حيوان ثالث ربما يكون فهد أو نمر وقد فر من الميدان يفتش عن مخبأ بين الصخور ، وفي هذه الأثناء ألقت الفارسة اليسرى بسهمها بين أقدام الحيوان الثاني بينما تصوب وباللحظة نفسها الفارسة الأخرى لتقذفه بسم على ظهره. بينما نلاحظ مشهداً مناظرا لذلك في لوحة فسيفساء مدينة جميلة في الجزائر حيث التقط الأسد السهم المتجه عليه في فمه قبل أن يشك في بطنه بينما أدار أحد الصيادين ظهره ليلوذ بالفرار وسط جوٍ ممتلئ بالحيوانات المفترسة التي أحاطت بالصيادين المترجلين على الأرض[١]. (انظر ملحق الصور - الموضوع التاسع والعشرون - صورة رقم ٢).

وقد نجح الفنان في إخراج قسمات وتفاصيل وجه كل فارسة وكذلك باقي تفاصيل الجسم بما يتناسب مع الحدث. فقد صور ميلياكر ترتدي رداءاً بأكمام طويلة ومشكول فوق الكتف الأيمن بينما خلفيته متطايرة خلفها في الهواء الطلق نتيجة الهواء المتولد من سرعة جري الحصان. بينما اتاتانت فقد لبست رداءاً منفوخاً ومنفتحاً تاركاً الأذرع عارية ، بينما يكسو رأسها خوذة على نمط القبعة الفرجينية المخروطية والمنبسطة فوق تجميع شعر الرأس المجدول دائرياً ، بينما تلتصق الخوذة بوشاح طويل وعريض يتطاير خلفها[٢].

وفي الوقت نفسه فقد أظهر الفنان الفارسة اتاتانت وهي مزينة بمجوهراتٍ غنية من إكليل وأساور وأقراط أذان وطوق ، كما تناسبت حركات العيون وتموجات الوجه والخدود والعيون بتموجات تعبيرية دقيقة تتناسب مع الموقف. (انظر ملحق الصور - الموضوع التاسع والعشرون - صورة رقم ٣).

---

(١) FEVRIER , Paul - Albbert , DJEMILA. ALGER 1991. p 103 , fig , 61.

(٢) BALTY , Jean ch. Guide d,APAMEE , Bruxelles , 1981. P, 155 , fig 169.

أما الإطار الذي يحيط باللوحة المركزية أو اللوحة التشخيصية فقد ظهر كعمل أخلص فيه الفنان للمنهج القديم ذو الإرث الكلاسيكي ؛ فقد نفذ ضمن نسيج جميل وممتلئ بالحيوية والبروز ، وقد ظهر على شكل مسار أو حوض من زهور كثيفة تتخللها تزيينات نباتية وأغصان مجدولة من زهر اللوتس والأكانت المتعاقبة وأوراق شجر الأكانت السميكة ، وهو الاسلوب نفسه الذي اتبع في بعض كنائس مأدبا. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع والعشرون – صورة رقم ٤ – ٥).

وقد شكل هذا الحوض صلة وصل بين اللوحة ومنهج تبليط فسيفسائي ذي بواعث هندسية يستمر حتى الجدران المحيطة في الصالة ، حيث يشكل هذا التبليط سلسلة من المربعات المتتالية بحجم كبير داخل شريط مزين ، ويفصل حقل المربعات عن الإطار الداخلي شريط مستقيم خالٍ من التزيين ، وبما أن المربعات صفت بتسلسل مترابط على شكل معينات ، لذلك تكون بين رؤوسها وشريط الإطار الداخلي سلسلة من المثلثات أيضاً. وكامل الأشكال الهندسية من مثلثات ومربعات زينت بدورها من الداخل بتزيينات ذات تدرجات هندسية على شكل متوازٍ لتحتضن من الداخل أشكالاً معينيه اصغر بالنسبة للأشكال الرباعية ، ومثلثات أصغر بالنسبة لأشكال المثلثات .

وقد نفذ الإطار الداخلي بمنهج أخلص فيه الفنان للمدرسة السورية في فن الفسيفساء المستعمل في إطارات اللوحات الفسيفسائية الكثيرة وبشكل خاص في بعض لوحات الفسيفساء في مدينة فيليبوبولس مثل لوحة الملائكة الصيادين وإطارات زهر الأكانت ، وكذلك في لوحة الموسيقيين في مريامين حيث جاء المشهد هنا متحركاً بديناميكية فعالة من خلال مطاردة الصيادين ومطاردة الحيوانات في جوٍ ممتلئ بالخضرة لدرجة الكثافة الممزوجة مع الأشكال الحيوانية والبشرية والتي ظهرت وكأنها تتولد من الأوراق والأزهار المفعمة بالخضرة والفواكه من جميع الأصناف مثل الأجاص والرمان والدراقيات وغيرها .

كما أغنت الحقول شخصيات الملائكة الصغار البوتي المجنحين والمسلحين بالسهام والتروس ، وقد فعّل جو هؤلاء الأدوار المتباينة حيث نجد أحدهم وهو يقذف ثوراً بسهمه ، بينما يندفع الثور نحوه ، ومحارب أخر

يحتمي في ترسه ملتفاً حول حيوان يريد قتله. كما برزَت صور الأسد والنمر والفهد وحيوانات أخرى تتصارع مع بعضها البعض ، مثل دب يفترس حيوان من فصيلة البقريات ذات السنام ونسر يطارد ظبية. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع والعشرون – صورة رقم ٦).

ونستنتج هنا أن كل شيء جاء جميلاً وموفقاً في اختيار المشاهد والألوان التي أضفت على اللوحة طابعاً تزيينياً فريداً انسجم فيها الشكل مع ما يحيط به من جو تلويني كما ظهر في شكل الطير المتدرج بالألوان الخريفية والذي كان من الصعوبة بمكان تمييزه عن أرضية أزهار الأكانت حيث يختفي في ظلها. (انظر ملحق الصور – الموضوع التاسع والعشرون – صورة رقم ٧).

وكل ذلك أدخله الفنان كمشاهد رديفة ومتناسقة ومتطابقة مع المشهد الرئيس في اللوحة التشخيصية الداخلية. وهنا قدم الفنان تجديداً حقيقياً طور من خلاله الأساليب والأنماط والصيغ المتبعة أو التي اتبعت في اللوحات القديمة. وكل ذلك جاء من خلال تطبيق أفكار نابعة من خيالٍ مبدع جاء مكملاً للفهرس الفسيفسائي التزييني المنفذ في سورية .

الموضوع الثلاثون :

الــدب الــواثب

نلقي الضوء هنا على لوحة فسيفسائية معروضة في المتحف الوطني في حلب تعود إلى النصف الثاني من القرن الخامس للميلاد قادمة من قرية حدادين والتي نفذت على شكل مستطيل بمقياس ٣،٠٧×٢،٣٥ م ، لنتعرف على تنوع المواضيع التي كانت ترسم فوق الأرضيات وتنفذ بواسطة المكعبات الفسيفسائية ، والتي تدل على وجود بدائل مستمرة وفي كل زمانٍ ومكان ليعبر الفنان السوري عن إبداعاته بشتى الوسائل. كما نتعرف على توسع وانتشار هذا الفن الذي غطى كامل الأراضي السورية.

وقد جاءت مثل هذه المواضيع الانفرادية على مسطح سجادي بهذا المقياس لتعبر عن تخلي الفنان أحياناً في استلافه من المنهج الكلاسيكي والميثولوجي ولكن ليس كلياً وإنما بصيغة مغايرة عن وظيفة الشكل المعروض سواءاً كان إنساناً أم حيواناً مع الاحتفاظ بالمسلك والمنهج. وقد استعملت هذه المهارات في مواضيع الصيد بشكل واسع وخلال مجريات القرن الخامس للميلاد .

وهذا العرض الذي نتناوله الآن يظهر أن الفنان قد عرض الدب الواثب بأقدام مبسوطة وممتدة إلى الأمام مع ذيل مخروطي يمتد إلى الخلف وينتهي في شكل مخالب ، وآذانٌ دائرية مقلصة الحجم ، ومخالب متشعبة وممتدة كتقليد ينتمي وبوضوح إلى المنهج الكلاسيكي. (انظر ملحق الصور –

الموضوع الثلاثون – صورة رقم ١) ولم يقتصر هذا العرض على هذه اللوحة ، وإنما عرض بشكلٍ مشابه في لوحة فيلا قسطنطين في أنطاكيا[١] .

ويطرح بعض الباحثين فرضية حول هذا الأسلوب الجديد في العرض وخاصةً شكل الدب وتميزه بالعرف التقليدي الذي يزين عرف العنق مع القرنين البارزين إلى الأعلى كتقليد متبع في الفن الساساني وكرمز للملوك الساسانيين ، وهذا يعني أنه رمز ملكي كان يظهر فوق عنق الأسد ، وبالنتيجة فهذا يدل على تلاقح الحضارة الساسانية مع الحضارة الكلاسيكية الغربية فوق الأرض السورية[٢] .

وإذا كان الأمر يقتصر على المتشابهات وخاصة فيما يتعلق في المشهد الحيواني في الشرق ، فهذا الأمر يقودنا إلى أبعد من ذلك في وجود متشابهات ومنذ زمنٍ طويل ليس في منطقة الشرق فقط بل في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط ، وقد اندمجت ضمن المنهجية اليونانية والرومانية ، ولكنها ظهرت هنا مندرجة ضمن عمل بارع وحاذق للمساهمات التي قدمها الفنان السوري من خلال الدب الواثب في هذه اللوحة والذي شكل منهجاً جديداً انطلاقا من المسالك والمناهج القديمة .

وهذا العرض يذكرنا بلوحتين اتبع الفنان في الأولى العرض نفسه والذي نفذ في أرضية مسرح دوقا في تونس حيث عرضت صورة انفرادية للدب في أرضية ساحة الأوركسترا ، والثانية صورة الثور في حلبة المصارعة (الأنفتياتر) في مدينة لبدا الكبرى ، إلا أن هذا المشهد لم ينفذ في أرضية الحلبة وإنما في أرضية الصالة رقم ١٤ في فيلا سلين القريبة من المدينة[٣]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثلاثون – صورة رقم ٢).

وقد نفذ العرض فوق أرضية مستطيلة بلغت أبعادها ٤,٦×٣,٣ م ، وهو عبارة عن مشهد من المشاهد التي يتم تنفيذها في هذه المسارح. وفي هذا

(١) LEVI , Doro , Antioche Mosaic Pavements (Princeton,1947)

(٢) BALTY, janin , Mosaïques Antiques De Syrie, Bruxelles, 1977. p 124 – 125.

(٣) المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ – ١٦. مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠- ١٥.

المشهد يتم تقديم بعض الأسرى والمجرمين من أماكن متفرقة من أراضي الإمبراطورية ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الثلاثون – صورة رقم ٣) أو المقاومين للاستعمار الروماني من الشعب الليبي كما تظهرهم ألبستهم لمصارعة الثيران وحتى الموت كما كانت تنص أحكام الإعدام آنذاك وتنفذ على مرأى ومسمع آلاف من المشاهدين[1].

---

(١) AL MAHJUB , Omar. I Mosaici della villa di Silin .III colloquio internazionale sul mosaico antico. Ravenna 6 – 10 settembre 1984. Edizioni del Girasole.. Ravenna 1984 .

الموضوع الواحد والثلاثون :

التزيينات ذات البواعث النباتية
والحيوانية وبخاصةً الطيور

تعددت هذه المواضيع وتنوعت لتشمل معظم الأبنية الدينية والدنيوية ، وبخاصةً الكنائس التي بنيت في القرنين السادس والسابع في بلاد الشام ومنها مدرسة مأدبا وبشكل خاص في كنيسة خربة المخيط ومدرسة غزة ومدرسة حماة وأفاميا وكنائس الحوض الكلسي والحوض البازلتي في سورية ، ومن خصوصيات هذا الموضوع أن النماذج التي نستعرضها افتقرت إلى البواعث الهندسية أو يمكن القول أنها خلت منها كعنصر أساسي أو كعنصر مركزي يدخل في منهج وتركيب اللوحات .

وبالمقابل نمت وهيمنت على الفن الأساليب التي اعتمدت على التناظر والتشابه والتنسيق والتي تمخض عنها نمط تصوير الحيوانات فوق السجاد الفسيفسائي وبشكل خاص الطيور بكامل أصنافها بشكلٍ متحرك أو جمودي أو من خلال حقول الصيد والحيوانات. وبشكل خاص الحيوانات الأليفة ومشاهد الحياة اليومية .

وقد ارتبط الفنانون بهذه الابتكارات الجديدة وبخاصةً في أكساء أرضيات مجزأة أو ذات تعددية في التقسيمات. وفي هذه الحالة كان استعمال طيور العصافير والدواجن قد شهد تزايداً واتساعاً كبيراً حتى أصبح ذائع الصيت حتى في شمال أفريقيا وقد استعمل حتى في المساحات الكبيرة كما شاهدنا ذلك في كنيسة صبراتة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الواحد والثلاثون – صورة رقم ١ – ٢).

ويمكننا أن نظيف إلى ذلك أن الفنانين اختاروا هذه الطرز والبواعث وأعطوها أفضلية على أي باعث أخر من أجل تزيين التبليط لبعض الصالات الجنائزية ، لاسيما وأن طائر الطاووس كان يرمز إلى الخلود والأرواح الذاهبة إلى الجنة .[1]ويمكن إضافة أسباب أخرى من وراء القصد في هذه الاستعمالات وتنطوي ضمن هدف الوصول إلى الخلود في الجنة ، وهذا ما أكد عليه النص الذي نقش فوق فسيفساء كنيسة عين الباد ونصه : (مولاي الرب هل تتذكر عبيدك الذين قدموا التضحية : ألبيد – ايتيان – بيلاج ، هل تتذكر يارب عبيدك عندما تأتي ساعة اللقاء والاستقبال في جنتك)[2] .

ونعرض هنا بعض النماذج الأكثر شموليةً وتعبيراً من بين العدد الكبير من النماذج ومنها :

النموذج الأول :

كنيسة فركيا في جبل الزاوية حيث فرشت أرضية البناء بلوحة شكلت جزءاً من تزيين فسيفسائي شمل كامل أرضية الكنيسة. أما القسم المكتشف منها فهو عبارة عن لوحة مستطيلة بأبعاد ٥،١٧×٤،٢٩ م. وتعتبر هذه اللوحة هامة وجميلة في مواضيعها ، وجاءت على شكل سجادة ذات بواعث نباتية وحيوانية محاطة بإطار ذي شكل حلزوني مكون من حلزونات متكررة على كامل الإطار من الجهات الأربع.

١ – **تاريخ البناء** : تم التعرف على تاريخ البناء من خلال نص كتابي فرش في وسط اللوحة جاء فيه : (باسم المسيح ، وفي عهد كبير القداسة بولس الراهب ، بلط هذا النزل في أول شهر .... سنة ٥١٠ ....). بمعنى أن اللوحة والبناء يعود تاريخهما إلى العقد الأول من القرن السادس م. وهذا يدل على أن البناء جزء من مجموعة أبنية كنسية منها هذا البناء السكني التابع لها[3]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الواحد والثلاثون – صورة رقم ٣).

---

(١) يمكن الرجوع إلى المرحلة الثالثة من مراحل تطور فن الفسيفساء في هذا البحث والتوسع في معرفة أسباب استعمال الطيور وما يرمز إليه كل طائر والحواشي لمعرفة المراجع.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 138 – 139 .

(٣) MARCILLET JAUBERT, jean. Inscription sur mosaique de Frikya. AAAS vol, XXII , T , 1 – 2 , 1972 , pp 151 – 155 .

٢ – **العمل الفني** : جاء بنسج فني ممتاز فيه كثير من المهارة والرشاقة والتطوير ، وهذا يدل على براعة الفنان والورشة المنفذة. وقد نفذ العمل بجمالية ملحوظة من خلال التناغم والانسجام بين الحيوانات والأشكال النباتية التي تحيط بها برشاقة وطراوة ونضارة. وكذلك باستعمال الألوان الطبيعية المناسبة منها البني والأصفر والأحمر والرمادي والأخضر والأسود ، وكل لون تم توظيفه حسب الشكل الطبيعي الذي يناسبه، مثل اللون البني للأغصان على سبيل المثال ، والأصفر للكلاب ، والأسود للكتابة وهكذا.

٣ – **المواضيع المعروضة** : والتي تزين اللوحة عبارة عن شجر الكرمة وتفرعاتها من أغصان وأوراق وعناقيد عنب ، وكذلك أشكال حيوانية مختلفة أحاطت جميعها في النص الكتابي المركزي. ومن الممكن أن مواضيع اللوحة قد رسمت على أوراق أو كرتون أو قماش ثم نقلت ونفذت على الواقع. وقد أنطلق العمل من تقسيم ثلاثي عمودي وأفقي ، بمعنى أن اللوحة قسمت من الداخل إلى تسعة أقسام المركزي فيها حوى النص الكتابي. وتتقلص مساحات المواضيع والتقسيمات تدريجياً من الأسفل إلى الأعلى .

٤ – **العرض** : جاء العرض من الأسفل إلى الأعلى بشكل وتقسيم ثلاثي الأقسام والأبعاد ، المركزي فيها عبارة عن جرة كبيرة أو أنفورة مزينة بشكلٍ جميل ببواعث نباتية وتجاويف صدفية وتحزيزات مستطيلة تخرج من فوهتها أغصان شجرة كرمة متفرعة بشكل منتظم إلى الجوانب اليمنى واليسرى وإلى الأعلى. وقد نتج عن هذه التفرعات الجانبية أحواضاً شبه دائرية تتوافق مع تمدد الأغصان والفروع يتوسطها وبشكل تزييني جميل أوراق الكرمة وعناقيد العنب وأشكال تفعل وتنشط المشهد.

ففي الحيز الأيمن صور وعل ذو قرون طويلة في الوسط في حالة الحركة وأرنب ودجاجة في الأعلى ، الأرنب يلتهم الطعام والدجاجة في حالة الوقوف الساكن. أما الحيز الأيسر فقد حوى في المركز سلة خضار يتسلق عليها أرنب باحثاً عن الطعام. وبين هذين الشكلين وقاعدة الجرة تم ملء الفراغ بتصويرٍ جمالي من أوراق الأغصان وعنقود عنب وطائرين من البط أحدهما مؤنث في الجهة اليمنى ، وآخر مذكر وبحجم أكبر في اليسرى .

أما الحيز المكاني الثاني في الأعلى والذي شكل وسط اللوحة فقد حوى كما ذكرنا نص كتابي في الوسط ومن الجهة اليمنى واليسرى عبارة عن تشكيلات دائرية تشابه التشكيلات السفلى ولكن بأحجامٍ أصغر ، كما اختلفت الحيوانات المعروضة ، ففي الشكل الأيمن صورة كلب سلوقي في حالة الجري وهو يلهث ، بينما في الشكل الأيسر فنجد صورة ديك دجاج في حالة الوقوف الساكن .

أما التشكيل الثلاثي العلوي والذي جاء أيضاً على المنهجين السابقين نفسهما فقد حوى ثلاثة حيوانات مختلفة ، الأيمن غزال يجري خوفاً وهو ينظر إلى الخلف حذراً، وفي الوسط ثعلب في حالة الجري السريع أيضاً ، وأخيراً من الجهة اليسرى صورة فهد يزمجر وهو فاتحُ فاه ويجري يريد بلوغ طريدته التي تهرب من أمامه. إذاً الأشكال الثلاثة العليا جاءت في حالة الجري السريع إما هرباً كما هي حالة الغزال أو بلوغ الهدف كما هي حالة الفهد .

ونلاحظ أن هذا الأسلوب وهذه البواعث قد استعملت في كنيسة الإمبراطور جستنيان في مدينة صبراته في ليبيا التي نفذت في القرن السادس وفي فترة معاصرة إلى كنيسة فركيا حيث زينت أرضية البازيليك بلوحة كبيرة فرشة على كامل الأرضية[١] ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الواحد والثلاثون – صورة رقم ٤) وبدأ النسج الفسيفسائي بجرة على شكل أنفورة جميلة وضخمة تخرج منها أغصان كرمة متشابكة على كامل الأرضية بتقسيمات وزعت توزيعاً منتظماً تتخللها حيوانات متعددة من الطيور وخاصةً طائر الفوينكس رمز الديانة النصرانية[٢]. (انظر ملحق الصور – الموضوع

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٦٧ – ٧٠ .

(٢) عيسى (محمد علي) : معالم من الآثار المسيحية المبكرة في ليبيا منذ بداية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السادس الميلادي. مجلة آثار العرب ، العدد السادس ، آذار ١٩٩٣. ص ١١٣ – ١١٤ .

عيسى (محمد علي) : الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ١١١ .

الواحد والثلاثون – صورة رقم ٧) وهذا ما نجده في نموذج كنيسة عين الباد التالية .

النموذج الثاني :

كنيسة عين الباد القريبة من مدينة حماه ، وهذه اللوحة المعروضة في المتحف الوطني في دمشق بمقياس ٢،٨٠×٢،٨٧ م. عبارة عن جزء من نسيج فسيفسائي كبير كان يزين أرضية الكنيسة التي تعود بتاريخها إلى القرن السادس.[1](انظر ملحق الصور–الموضوع الواحد والثلاثون – صورة رقم ٥).

جاءت هذه اللوحة متمشية مع الذوق المنتشر على كامل الأراضي السورية في القرن الخامس والسادس. كما جاءت اللوحة على شكل حقول وأحواض تزيينية محاطة في إطار مزين بجدلات متواصلة. أما من الداخل فقد تم أغناء المنظر بالحيوانات المقتصرة على العصافير والطيور بأشكال وأنواع متعددة تدل على ميدان الصيد والحياة اليومية .

وجاء التزيين النباتي منطلقاً من كأس ذو عروتين تنطلق منه زخرفة مضلعة ومقعرة أو بارزة ، وتتخذ شكل مضلع كما هو الحال على حافة الأطباق الفضية أو الزخارف الهندسية والخشبية. كما تم تزيين الأرضية بطاوسين متقابلين نفذا بهيئة تزينية جميلة في الوقت الذي نجد فيه عصافير متنوعة تحمل بعضها وشاحاً في العنق .

ونجد هنا مفارقة بين لوحة فركيا ولوحة عين الباد ، ففي اللوحة الأولى افرد الحيز التاسع والذي جاء في مركز الوسط من اللوحة لكتابة تاريخ اللوحة وتفاصيل أخرى ذكرناها في حينه ، بينما في لوحة عين الباد فقد نفذ في مكان الحوض الوسط العلوي بعد إزالة الإطار إشارة الصليب مدلى كنظير من الأعلى إلى الأنفورو أو المزهرية من الأسفل.

النموذج الثالث :

فسيفساء حيوان الآيل فوق أرضية مزهرة تم الكشف عنها في منزل الآيل في مدينة أفاميا الأثرية بمقياس ٤,٥٧×٤,٢١ م ولوحة تشخيصية

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 138 – 139 .

بمقياس ٢,٤٨٥×٢,٩٤٥ م. ويعود تاريخ اللوحة إلى تاريخ المنزل[١]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الواحد والثلاثون – صورة رقم ٦) .

لم يقتصر تزيين الأرضيات باللوحات الفسيفسائية بمواضيعها الطبيعية والحيوانية على الأبنية الدينية فقط وإنما شمل ذلك الأبنية الخاصة ومنها هذه اللوحة التي تمثل حيوان الآيل فوق أرضية مزهرة ومتدرجة الألوان. ولكن مما يلفت النظر هنا ظهور هذا الحيوان بمفرده ، وهذا الباعث إن دل على شيء فإنما يدل على الغاية من التنفيذ وهو تقليص الشكل والمظهر بما يتناسب مع تقليص الأرضية المبلطة[٢].

---

(١) BALTY , Jean ch. Guide d, APAMEE, Bruxelles, 1981. p 134 , fig 142.

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 134 – 135

الموضوع الثاني والثلاثون :

بعض النماذج المتفرقة

النموذج الأول : شجرة الفاكهة والفهد :

وتمتد الأرضيات الفسيفسائية لتغطي وتزين مباني وكنائس المناطق المحيطة في حوض الفرات ومنها قرية حلاوة على الشاطئ الشرقي لنهر الفرات ، حيث تم الكشف عن لوحة كبيرة لم يبق منها سوى جزء مستطيل بمقياس ٧,١٨×٦,٢٢ م وذلك أثناء عمليات إنقاذ آثار المنطقة قبل تنفيذ سد الفرات في عام ١٩٧١ م وقد تم نقل القسم المتبقي وترميمة وتم عرضة في المتحف الوطني في دمشق. ويعود تاريخ اللوحة إلى تاريخ بناء الكنيسة عام ٤٧١ م[1].

وقد جاء موضوع اللوحة ذو الباعث النباتي والهندسي منسجماً مع تطبيق هذه النماذج التصويرية على الفسيفساء في معظم الكنائس السورية ، وبخاصة بعد مراسيم الإمبراطور ثيودور الأول ضد الوثنية ؛ حيث غاب أسلوب النظام القصصي وظهرت نماذج تدل على البساطة في السرد مستلهمةً مواضيعها من الطبيعة والحيوان بأسلوب يخلو من التعقيد .

وإلى هذا النمط تنتمي هذه اللوحة ذات المسكب الزهري المنسق فوق أرضية بيضاء رصينة مزينة بشجرة الأجاص أو السفرجل ، حيث الأغصان والأوراق والثمار ملتصقة بألوان مضيئة ورحبة فوق أرضية غامقة ضمن أسلوب عادي وبسيط جداً والذي أنطبق أيضاً على حيوان الفهد. ولكن رغم

---

(١) BALTY, janine, Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles, 1977. p 126 – 127 .

كل ذلك فقد كان هذا الفن وخاصة في النصف الثاني من القرن الخامس ممتلئاً بالرطوبة والنضارة والحيوية. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ١)

النموذج الثاني : مطاردة الحيوانات :

مصدرها قرية حوارته – الكنيسة العليا – الرواق الجانبي الجنوبي. معروضة في المتحف الوطني في دمشق مقياس ١٠,٧٥×٢,٢٠ م. ويرجع تاريخ العمل إلى عام ٤٧٢ أو ٤٨٧ م[١].

تعتبر هذه اللوحة من روائع اللوحات الفسيفسائية في منطقة الحوض الكلسي في سورية والقريبة من أفاميا بحوالي ١٥كم والتي تعود إلى القرن الخامس ميلادي[٢]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٢) .

وتظهر اللوحة مجريات معارك ومطاردة بين الحيوانات فوق أرضية حرشفية بزخرفة هندسية على شكل أسطوانات تراكبية تشبه حراشف السمك ، ومزينة بمساكب من الزهور والأشجار .

أما العرض الحيواني فنجد نمراً يهاجم زرافة أو نعامة ، وذئباً يطارد حيواناً من صنف الأيل أو حمار وحشي ، وعنقاء تصارع حيوان ثديي ذو سنام. بالإضافة إلى سلسلة من الحيوانات الصغيرة المتنوعة من الدجاج أو الحبش الفرعوني وطيور الكناري والحمام وإناثي الببغاء المزينة وغير المزينة والإوز وكلب وخروف وذئب ونمس وثعبان وسمك من نوع سرطان البحر، ونباتات متنوعة ومتعددة من زهور مزهرة وغير مزهرة ، وأزهار تزيينية .

وقد انتشر أسلوب التركيب الفسيفسائي على شكلٍ حرشفي بشكل واسع في الفترة البيزنطية في سورية ثم انتقل إلى جزيرة قبرص ثم توسع على

---

(١) CANIVET , P. La mosaïque d,Adam dans l, église syrienne de Huarte du Ve. siecle dans Cahiers archéologiques , XXIV 1975. pp 49 -65 .

(2) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 128–129.

كامل أراضي الإمبراطورية ، إلا أن معظم التراكيب الفسيفسائية في كنائس وأبنية قبرص جاءت خالية من الأشكال أو غيرها ، وإنما جاءت بعروض بسيطة ومتنوعة على شكل أزهار أو وريقات أزهار متنوعة[1] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٣).

وكامل هذا التركيب الفني أنتشر وتوزع بأسلوب خيالي جميل وبألوان زاهية متدرجة. وظهر في وسط المشهد نص كتابي يعني الأسد كتب بين النمر والذئب .

النموذج الثالث : تخيل الجنة :

مصدرها قرية أم حارتين – محفوظة في المتحف الوطني في دمشق. ويعود تاريخها إلى نهاية القرن الخامس وبشكل محدد في عام ٤٩٩/٥٠٠م[2]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٤)

وقد أصبحت سورية في القرن الخامس من أغنى البلاد في الأبنية الدينية المتعددة من كنائس وأديرة وكاتدرائيات ومعمدانيات ...الخ. وهذه الأبنية لم تتمركز في المدن فقط وإنما شملت الأرياف أيضاً بما فيها البادية والصحراء. وجميعها زينت وفرشت أرضياتها بلوحات فسيفسائية ومنها كنيسة أم حارتين في المنطقة الشرقية من حماة بين مدينة السلمية وقصر ابن وردان .

وقد زينت الكنيسة في جدرانها المختلفة بلوحات فسيفسائية تزيينية على شكل لفائف تزيينية متحركة ، أما الأرضية فجاءت على شكل لوحة فسيفسائية متحركة بوساطة الثيران والعصافير والأزهار الصغيرة ، وتعرجات تزيينية مزدوجة ومحددة بأحواض ذات بواعث هندسية من مستطيلات ومربعات مزينة بنباتات مائية وطيور الكناري والأسماك.

---

(١) LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988 .p , 138 – 139 – 140 – 141 – 142 , figs 54 – 55 – 56 – 57- 58 .

(٢) BALTY, janine, Mosaïques Antiques De Syrie, Bruxelles, 1977. p 130-131.

وقد تم توزيع الحيوانات بعفوية داخل المجازاة المكانية الحرة ، بحيث يحتل الحيوان الكبير الحيز الكبير والحيوان الصغير الحيز الأصغر وهكذا. وكان الهدف من الموضوع هو ملء الفراغات وإنعاش المنظر أيضا بالنباتات المختلفة من أشجار وأزهار. وقد أراد الفنان من ذلك أن يبين منظراً تم تصوره من الجنة وبخاصة مع إغناء الأشجار بالفواكه اليانعة والمتعددة. كما أن الباعث يدل على الفرح والمرح والرغبة في الحياة وتذوقها ومدى الإيمان والرطوبة .

ومن هنا نجد أن سكان البادية والصحراء وإن كانوا بعيدين عن الأنهار الجبال والبيئة الجغرافية المتباينة بالخضرة النضرة والمياه والأنهار والسواقي ، إلا أن أفكارهم وتطلعاتهم كانت دائماً غنية في هذه المشاهد والتي تم تصويرها هنا في هذه اللوحة ، ولذلك لم يكن غريباً عن عرب الجزيرة العربية الذين قدموا إلى بلاد الشام من تخيل الجنة وتصويرها ضمن اللوحات الفسيفسائية التي زينت جدران المسجد الأموي بدمشق .

وما تصوير الثيران فوق إحدى لوحات أم حارتين إلا دليلاً على غنى المراعي والجو الرطب الذي كانت تعيشه المنطقة التي لم تكن بعيدة كلياً عن جو حوض العاصي وقد أظهرت هذه اللوحة هنا ثورين يحملان قلائد ذات أجراس متقابلة ومتناظرة من جهة وأخرى داخل فسقية على شكل حوض من رخام في وسطه نافورة مياه وأمامهما بطتان تم عرضاهما على الصفة نفسها، وزهريات تزين الأرضية في أماكن متنوعة[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٥) .

إلا أن الشيء الملفت للنظر أنه لم يتم الكشف حتى الآن في منطقة الفرات أو منطقة البادية وخاصةً مدينة تدمر عن لوحات فسيفسائية ذات مواضيع تتعلق في الحياة اليومية يتمثل فيها الجمل أو قافلة الجمال كما شاهدنا ذلك في لوحة كنيسة القديس سيرجيوس في دير العدس جنوب سورية ، أو في لوحة مدينة أفاميا ، كون أن الإبل لعبت دوراً هاماً في حياة الناس هناك سواءً كوسيلة للنقل أو كمادة غذائية. لاسيما وأن تدمر كانت المركز الهام

(١) نفس المصدر السابق ص ، ١٣٢ لوحة ٦١ .

للقوافل التي كانت تعتمد على الإبل في التجارة كونها المركز الهام على طريق الحرير بين الشرق والغرب ، إضافة إلى مركزها في التجارة عبر سورية وبلاد الشام .[1]

النموذج الرابع : حيوانات ونباتات مائية :

مصدرها تل حواش على بعد ٨ كم إلى الشرق من أفاميا – معروضة في المتحف الوطني في دمشق. وتبلغ مقاييسها ٤,٨٥×٠,٥٠ م .أما التاريخ فيرجع إلى عام ٥١٦ م. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٦) ويدل هذا الأسلوب الفسيفسائي على البساطة والتواضع في الأسلوب الريفي الخالي من الرقة والنعومة. وينتمي هذا العمل إلى الأحواض الهندسية ذات الأنماط والصيغ الحيوانية البرية والبحرية والتي وزعت بين النباتات ، وهذه اللوحة تتشابه مع لوحة بصرى والمعروضة حالياً في متحف التقاليد الشعبية في قلعة بصرى والتي سبق الحديث عنها في مواضيع سابقة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٧) .

النموذج الخامس: الفسيفساء الغنية بالألوان مع تكريساتها :

مصدرها أفاميا – مبنى الكاتدرائية – الزاوية الجنوبية / الشرقية. مقاييس : ٦,٣٠×٦,٣٠ م والميدالية المركزية قطرها : ١,٢٦ م. ويعود تاريخها إلى عام ٥٣٣ م. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٨) وهذه اللوحة الفسيفسائية الغنية بالألوان قدمها القديس بولس « ذو الإلهام والغنى في العقائد العالية ». وفي مركز أحد الأحواض داخل اللوحة رسمت ميدالية محاطة بضفيرة كتب فيها نص كتابي ، وهذا النص هو واحد من عدة نصوص أحدها في رواق الكاتدرائية ، والآخر جاء في وسط ميدالية نقشت ضمن تاج من تيجان المبنى .

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

ويظهر في العرض الفسيفسائي أحواض رباعية ينحصر في داخلها أشكال حيوانية كبيرة متجمعة أثنين أثنين محيطة في الميدالية المركزية التي تحوي الكتابة ؛ فمن الغرب نجد فهداً مع غزالة في وضعية المجابهة من جهة وأخرى من شتلة نباتية ، وفي اليسار حيوان آيل يفترس أفعى أو ثعباناً ، وفي الشرق كلب سلامي يطارد حيواناً من فصيلة الماعز ، أما في الجنوب وللأسف فقدت الأشكال بسبب تعرض الفسيفساء للتلف .

وبالتمعن والتبصر بهذا الأسلوب نجد أنه يعتبر أسلوباً عادياً جداً بالنسبة إلى هذه الفترة التاريخية المتطورة بالفن والعمران ، ولكن ربما أن هذا الأمر جاء على محمل السرعة على أعقاب الهزات الأرضية التي تعرضت لها المدينة في الربع الأول من القرن السادس .

إلا أن جميع هذه الحيوانات كانت لها رموز إيحائية في الديانة النصرانية ؛ ومنها على سبيل المثال الكلب السلوقي الذي يطارد فريسته فهو يدعو ظاهرياً إلى التعذيب والاضطهاد للمسيحية من قبل معتنقي المذهب الأرثوذكسي ، بينما الفهد والغزالة اللذان يرتعان فوق حقل من النبات فهذا تأكيد على السلام ، كما ظهر هذا المعنى في صورة أخرى كان يرعى فيها الذئب إلى جانب الحمل ، والأسد مع الثور وهما يأكلان العشب مع بعضهما البعض ، والنمر الذي يرقد إلى جانب الجدي. وهذا يعني أن جميع معروضات اللوحة كان لها مدلولاتها الرمزية .

النموذج السادس : الفسيفساء الجنائزية المسيحية :

مصدرها مدينة حمص – ومحفوظة في المتحف الوطني في دمشق. وتبلغ مقاييسها ١,٥٩×١,٢٦م. كما يعود تاريخها إلى عهد الإمبراطور جستنيان. (انظر ملحق الصور– الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٩) وتظهر هذه اللوحة كجزء من مجموعة تبين صور المتوفين المصطفين على شكل صفوف منتصبة مع بعض الكتابات. وهذا يعني أن هؤلاء ربما ينتمون إلى عائلة واحدة .

النموذج السابع : ملحق الحيوانات :

مصدرها مدينة حرات (محردة) ومحفوظة في المتحف الوطني في دمشق. ويرجع تاريخها إلى عام ٥٦٧/٥٦٦ م. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ١٠) .

وتنتمي هذه اللوحة أيضاً إلى منهج التوظيف الحيواني في المشاهد الطبيعية ، ولكن جاء العرض هنا مزيجاً من الحيوانات الكبيرة والصغيرة والطيور ؛ حيث يظهر الأسد وهو يهاجم حيوان من فصيلة البقريات (درباني) وتظهر أيضاً العنقاء والحمام والنباتات الزهرية والعصافير والتزيينات الهندسية. وجاءت جميعها في تركيب مربك يدل على الأسلوب العادي والخالي من الإبداع الفني مع إظهار الحيوانات بمظهر جاف وثقيل ويفتقر إلى الأناقة .

الموضوع الثالث والثلاثون :

مشاهد من الحياة اليومية

افتقرت جنوب سورية الغنية بالمواقع الأثرية عبر جميع المراحل التاريخية في الكشف عن اللوحات الفسيفسائية حتى أعوام التسعينات من القرن الماضي باستثناء اللوحات المشهورة في مدينة فيليبوبولس (شهبا) وبعض الأقسام البسيطة من اللوحات التي كانت تزين الردهات الجانبية في مسرح بصرى ولوحتين إحداهما تكسو مركز الساحة الوسطي من مبنى الكاتدرائية والتي تكلمنا عنها في مطلع البحث ، ولوحة أخرى تزين أرضية الكنيسة رقم ٣ والتي تقع محاذية للشارع الرئيس في المدينة من الجهة الجنوبية وبشكل مقابل مباشرةً إلى معبد الكليبة (سرير بنت الملك) .

كما تم الكشف عن فسيفساء كنيسة الكفر والتي تعود إلى عام ٦٢٥ ، وكنيسة عرمان التي تعود إلى عام ٦٦٨ م. وهذه الكنائس بنيت في عشية دخول القوات العربية الإسلامية إلى المنطقة بما فيها كنيسة دير العدس حيث تم الكشف هناك عن لوحة فسيفساء كنيسة القديس جرجس في هذه القرية الواقعة في القسم الشمالي الغربي من جنوب سورية والتي كانت من المراكز الهامة للغساسنة الذين كان لهم دورٌ كبير في ازدهار وتطوير المنطقة بعد الأنباط ومنذ القرن الثالث للميلاد وحتى الفتوحات الإسلامية ، وتم بناء هذا الدير في عام ٦٥١ م ، أي قبيل دخول القوات العربية[1] .

---

(١) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977, p 148 - 151

ولكن في الآونة الأخيرة فقد تزايدت الاكتشافات في المنطقة حيث تم الكشف عن العديد من اللوحات التي تكسو أرضيات صالات الحمامات في بصرى وفي أبنية أخرى ، ويعود تاريخ كل لوحة إلى تاريخ البناء الذي تنتمي إليه[1] ، كما تم العثور على عدد من اللوحات التي كانت تزين أرضيات الكنائس والأديرة في مدينة درعا ، وخاصة منطقة الأديرة التي كانت تخرج الرهبان في منطقة محاذية إلى وادي الزيدي وإلى الغرب من مدينة درعا بحوالي ٣ كم وتسمى منطقة الثعيلة حيث كانت تشكل ضاحية لأبنية كنسية للمدينة والمنطقة[2]. ثم هناك فسيفساء كنيسة حيط على حافة وادي اليرموك في المنطقة الواقعة إلى الغرب من مدينة درعا .

وجميع هذه اللوحات أو جزئياتها مازالت تحت عمليات الصيانة والترميم ، وقسم منها موجود في مستودع المتحف الوطني في مدينة درعا. وقد عرض من بينها في بهو صالة مدخل المتحف جزء من لوحة من لوحات فسيفساء مدينة درعا حيث جاء الشكل في القسم المعروض على شكل طبق يشابه الأطباق التي تنسج من القش في المنطقة ، ويحيط به عدد من الطيور من أصناف مختلفة مثل الطاووس والبط تخللها بعض الكلاب وكأنها أحاطت في مائدة الآلهة ، إلا أن القسم المعروض لا يعطي الباحث المجال للشرح المفصل حتى تكتمل باقي الأقسام، علماً أن قسماً من اللوحة قد فقد أو تعرض للتلف ، ولكن ما يلفت النظر هو أصناف طائر الطاووس الذي يرمز ومنذ القدم إلى الخلود والذي يتكرر حضوره فوق جميع اللوحات الفسيفسائية قبل وبعد الميلاد وزادت عروضه في جميع الكنائس والأبنية الدينية المسيحية[3] .

---

(١) مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤ .

(٢) مقداد (خليل) : درعا مدينة المدائن – مدينة الديكابولس. دمشق ١٩٩٨. ص ١٦٢ .

(٣) عيسى (محمد علي) : معالم من الآثار المسيحية المبكرة في ليبيا منذ بداية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السادس الميلادي. مجلة آثار العرب ، العدد السادس ، آذار ١٩٩٣. ص ١٠٤ – ١١٤ .

– الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة آثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١ .

BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 46

ونعود إلى لوحة كنيسة القديس جرجس في دير العدس والمعروض حالياً القسم الكبير منها في متحف قلعة بصرى في الساحة المكشوفة بين أبراج القلعة والواجهة الخلفية من منصة المسرح وهذا القسم هو الذي بقي سالماً بعد عمليات الصيانة ، علماً أنها من اللوحات ذات الأحجام الكبيرة في بلاد الشام مثل كنيسة القديس كريستوف في موقع قبر حيرام القريب من مدينة صور في لبنان والذي يبلغ طولها ١٤,٤٠ م[1]. (انظر ملحق الصور – الموضوع السابعة والعشرون – صورة رقم ٢).

وكما هو مذكور في النصوص الكتابية المنقوشة فوق اللوحة أن التكريس المنفذ في العمل جاء من أجل إلقاء السلام والتحية على القديس بطرس في شهر كانون الثاني من عام ٩٣٣ من التاريخ السلوقي ، والذي يقابله عام ٦٢١ للميلاد. وتذكر أيضاً أسم المحسنين والمتبرعين في بناء الكنيسة والفسيفساء ، كما ذكر أيضاً أسم الفنان الذي نفذ العمل.

وجاء هذا التعبير في العرض إضافة إلى قافلة التجارة على ظهور الإبل كتوضيح عن المشاهد اليومية من الحياة الريفية في الريف السوري وأساليب العيش ومصادره ؛ مثل صيد الأرانب وجني العنب وصيد العصافير وممارسة التجارة وقطاف الثمار وذلك من خلال عرض تم تنضيده داخل لوحة فسيحة غطت أرضية الكنيسة داخل إطار ضيق مزين في جدلات من الحبال التي نفذت بشكل تزييني خالٍ من أي باعث أخر. وقد جاء تنفيذ اللوحة كتعبير صادق عن فن الفسيفساء السورية في تلك المرحلة التي تعود إلى الربع الأول من القرن السابع والتي تعتبر النموذج الأخير للعهد البيزنطي على أراضي بلاد الشام (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٢) والذي اخذ عموميته في الأردن وخاصة في لوحات جرش ومأدبا وفلسطين ولبنان وسورية قلب بلاد الشام النابض.

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٢ – ٦١ ، ولوحة رقم ١. واللوحة معروضة حالياً في متحف اللوفر في مدينة باريس .

وقد تمت دراسة اللوحة من قبل الدكتور سليم عادل عبد الحق ونشرت دراسة مفصلة عنها وبشكل مباشر بعد الكشف عنها في عام ١٩٦٠ م في الحولية الأثرية السورية في عام ١٩٦٢/١٩٦١ م العدد ١١ - ١٢ وسنقوم بدورنا في إلقاء الضوء على بعض القضايا التوضيحية والتي تنسجم مع دراستنا التي تناولنا فيها الفسيفساء السورية كدراسة مقارنة تساعد الباحثين للتوسع في البحث وتكون بداية لمواضيع تفصيلية أكثر دقة وشمولية[١]. (انظر ملحق الصور - الموضوع الثاني والثلاثون - صورة رقم ٣) .

وقد تم التأكد من تاريخ العمل وهوية المتبرعين وأسم الجمّال الذي يقود قافلة الجمال والفنان منفذ العمل. وكل ذلك جاء من خلال الكتابات المنسوجة مع المشاهد بحقولٍ خاصة بها وجاءت جميعها بالكتابة اليونانية على الشكل التالي :

١ - (صليب. لرحمة الراهب بطرس ، وللصفح عن خطايا ، لقد زود .... بالفسيفساء شأن بقية أنحاء كنيسة القديس جرجس في شهر كانون الثاني سنة ٩٣٣)[٢] .

٢ - ونص كتابي أخر : (إلهي ..... صناع الفسيفساء الذين عملوا هنا. إن هذا عمل بروكوبيوس رايوس)[١]

---

(١) أنتهز هذه الفرصة لتوجيه الشكر للصديق الفنان مروان مسلماني الذي زودني بمجموعة الصور الملتقطة عن اللوحة منذ اكتشافها وترميمها وعرضها في قلعة بصرى حيث بلغت مجموعها خمسة وعشرون صورة ، وبمناسبة حضوري إلى مدينة رافينا في إيطاليا لحضور مؤتمر عن الآثار البيزنطية في ربيع عام ١٩٨٨ومشاركتي في هذا المؤتمر في بحث عن المنطقة الجنوبية طلبت مني البروفوسورة رافائيلا فاريولي كامبناتي مديرة معهد الآثار البيزنطية في رافينا وأستاذة الآثار والتاريخ في جامعة بولونيا تزويدها ببعض النماذج التي يمكن أن تساعدها في دراسة هذه اللوحة من خلال دراسة مقارنة لم تتمكن من الحصول عليها من قبل.

(٢) مقداد (خليل) : حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦. ص ٧٩ - ١٠٠. وبخصوص قائمة أسماء المطارنة والبطاركة والرهبان الذين كانوا يديرون الكاتدرائيات والكنائس في جنوب سورية فقد تم تثبيت اسمائهم وتاريخ منصب كل واحد. وسوف تنشر قوائم اسماء هذه الشخصيات في كتاب الفهرس الأثري والتاريخي - جليل مقداد والذي سوف يصدر لاحقاً .

٣ – اسم الجمال موكازوس .
٤ – أسم الفنان بروكوبيوس رايوس وفريقه وورشته الفنية .

ويتوافق تاريخ العمل المنفذ في شهر كانون الثاني من عام ٩٣٣ من تاريخ المملكة السلوقية مع عام ٦٢١ للميلاد [2]

، كما كان هذا التاريخ مستعملاً ومعتمداً في كافة المراسلات والتوثيق التاريخي وخاصة أثناء تثبيت تاريخ الأعمال والمنشآت المعمارية الدينية والمدنية والعامة وقد استمر ذلك حتى بداية العهد الأموي وفي مختلف المناطق العربية من الإمبراطورية .

وكانت هذه اللوحة مفروشة وبشكلٍ فسيح لتغطي وتزين الأرضية الكاملة للكنيسة بما فيها الصالة المركزية والأجنحة الجانبية والصدر. ويمكن تقسيم دراسة اللوحة حسب المواضيع المعروضة فيها على الشكل التالي :

١– مشهد قافلة الجمال في القسم العلوي من اللوحة ، وقد انحصر داخل إطار مستقل جاء في القسم الداخلي من الكنيسة. بعرض ٥,٥٠×١,٣٨م ارتفاع .
٢– مشهد الصيد ويمثله الصياد والعديد من الطرائد الحيوانية وجاء في القسم العلوي من اللوحة التشخيصية. بعرض ٢,٧٠ × ١,٩٢ ارتفاع.
٣– مشهد طرائد الحيوانات المفترسة .
٤ – مشهد الحياة اليومية من قطاف العنب والتمور وصيد وتربية الطيور .
٥ – لوحة ذات باعث هندسي.

إذاً أظهر الفنان فوق اللوحة خمسة مشاهد على الشكل التالي :

١ – المشهد الأول قافلة الجمال :

وقد ظهر العرض على شكل قافلة من أربعة جمال يقودها الجمال موكازوس المؤكدة شخصيته من خلال الكتابة بالخط اليوناني المنسوجة فوق

---

(١) عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 148 - 151

رأسه ، كتعبير عن التجارة من خلال هذه الجمال الأربعة المجللة بحيث أرتبط كل واحدٍ في الأخر وتتقدم وتسير جميعها بين صفين من النباتات. أما مسيرها فجاء بمسير هملجي بما فيها الجمال موكازوس بحيث يسير الجميع سير الدواب إذ ترفع معاً القائمتان الواقعتان في جهة واحدة وبتفاصيل الأسرجة والقنزعة وعفرة الخوذة والأجراس المتدلية من الرقاب وفنطسية الوجوه نفسها .

وبدون شك فإن حمولتها كانت من الزيت والخمر والذي تم قطافه سابقاً، وزاد في المشهد تناغماً تعاقب الأشجار المتناسقة من النخيل في الوقت الذي نجد فيه أغصان الكرمة تلتف حول جذوع النخيل. وليس من المستغرب أن يكون موكب الجمال كمشهد من مشاهد قوافل التجارة التي كانت تذهب إلى الجزيرة العربية وخاصة مكة والمدينة ، والتي ذكرت في القرآن الكريم كواحدة من رحلات الشتاء والصيف. (سورة قريش – ١٠٦ – سورة مكية).

كما زاد في المشهد جمالاً تدرج الألوان الزاهية فوق أرضية بيضاء مائلة للون الزهري والمريحة للنظر والمتمشية مع المشاهد الطبيعية وكأن المشاهد يعيش الحدث بنفسه. ويدل البرهان المنظور إلى الازدهار الحقيقي الذي كانت تعيشه المنطقة ، والذي شمل كافة مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفنية.

كما صور المشهد بشكلٍ جانبي حيث ظهرت فيه الجمال وهي تسير سيراً هادئاً ومنتظماً وبمسافاتٍ متساوية بين الجمل والأخر ، كما جاءت مقاييس الجمال متساوية ومتشابهة كلياً في المظهر وهي تحمل فوق ظهورها أسرجة تتخللها حاويات ربما كانت تحوي في داخلها مواد غذائية من المنتجات المحلية المحملة للتصدير مثل الزيت الخمر أو المواد الغذائية السائلة.

ونتضح من عرض المشهد وخاصة مظهر الجمال أن القافلة كانت تسير في الصيف حيث نشاهد لباسه الصيفي المكون من بلوزة خالية من الأكمام وتنورة قصيرة ارتفعت حتى فوق الركب ، كما ظهر رأسه المكشوف والغزير بالشعر الأسود مع ذقنه الملتحي ، كما بدت عليه القوة والرجولة والخفة في الحركة واليقظة في المسير يساعده في القوة عصاً ثخينة يمسكها في يده اليمنى، بينما يقود في يده اليسرى الجمال بواسطة رسن الجمل الأول.

٢ – **المشهد الثاني** وهو مشهد الصيد ويمثله الصياد والعديد من الطرائد الحيوانية وجاء في القسم العلوي من اللوحة التشخيصية. فقد ظهر الصياد وهو يحمل في يده مقوداً كان يمسك به كلابه ، إلا أنه أطلقها خلف طرائد الصيد ثم لف الحبل على شكل حلقات متعددة وامسك به في يده اليسرى بينما يلوح في يده اليمنى بإشارة تدل على أنه أعطى كلابه الأمر بانطلاق لاصطياد الطرائد التي هربت ، وهي عبارة عن غزلان وأرانب جميعها برية وممتلئة الأجسام وسمينة ، وقد غابت صور معظمها بسبب تلف قسم من اللوحة الذي يبين هذه التفاصيل. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٤) .

كما ظهرت صورة الصياد على شكل شاب مفعم بالحيوية والنشاط ويكتسي لباساً يختلف عن لباس الجمال، حيث يرتدي سروالاً مزركشاً وتنورة وسترة وخوذة حربية مزينة. كما ظهرت صور الكلاب المطاردة مختلطة بين الذكور والإناث ، وقد بدت وهي تعدو بشكل سريع لاهثة لبلوغ أهدافها ، بينما الطرائد فكان معظمها من الأرانب البرية التي تهرب مسرعة .

٣ – **المشهد الثالث** وهو مشهد الحيوانات المفترسة حيث تلف نصف المشهد تقريباً ولم يظهر منه سوى حيوانين فقط وهما في حالة المطاردة ، الأول ربما أنه ضبع مفترس يجري وأمامه ذئب أخر مفترس أيضاً ، بينما غابت من الجانب الأخر صورة صياد يحمل سلاحه المكون من ترس وأداة حربية أخرى يمكن أن تكون سهماً.

٤– **المشهد الرابع** وهو مشهد الحياة اليومية من قطاف العنب والتمور وصيد وتربية الطيور. وقد جاء مباشرةً في أسفل المشهد الثالث ، وهذا المشهد هو تعبير صادق عن الحياة اليومية في المجتمع الريفي السوري ، ولكن للأسف فقد القسم الأكبر من باقي التفاصيل. ولم يبق منها سوى صور رجلين ريفيين يتشابهان في لباسيهما مع بعضيهما البعض ومع لباس الجمال موكازوس أيضاً. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٥).

وقد ظهر الرجلان وهما في حالة العمل ، الأيمن وهو عبارة عن صياد ومربي للطيور وقد ظهر وهو يصطاد طيراً ويباشر في وضعه في قفص الصيد الموجود في جانبه الأيسر ، بينما يظهر في الأسفل قسم من مشهد الطيور الأهلية الداجنة من الدجاج والبط والطيور الأخرى التي فقد قسم كبير منها.

أما الرجل الثاني فقد ظهر وهو يقطف ثمار من شجر النخيل حيث يمسك في يده اليمنى عنقوداً ويمسك في يده اليسرى منجل القطاف. كما ظهر في القسم السفلي منه قسم من صورة طائر الطاووس وهو يقترب من جرة المياه ليشرب منها. وهذا الأمر هو تصويرٌ رمزي تكلمنا عنه سابقاً .

٥ – **الموضوع الخامس** وهو عبارة عن لوحة مربعة الشكل تقريباً مستقلة بموضوعها ذي الباعث الهندسي والمحضون في إطار تزييني ضيق على شكل منشار الخشب بمقاييس ١,٨٩×١,٨٥ م رسمت في أسفلها صورة طائرين متقابلين ومتناظرين. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٥).

وقد نفذ المنهج الهندسي بأسلوب المعينات المبتورة والذي شاهدنا نموذجاً سابقاً له في لوحة الإله جي والفصول الأربعة في مدينة أفاميا. ولكن ما نشاهده هنا أن المعينات جاءت متداخلة مع بعضها البعض مما ولد مثمنات وأشكال هندسية متراكبة ومتداخلة مع منحنيات وأنصاف دوائر جاءت جميعها بحبك هندسي رائع ومشبع بالزخارف المتنوعة من جدائل وأزهار وحلقات مجدولة انطلقت من مركز داخلي مثمن لتنتهي بإطار مربع من الخارج .

ونلاحظ أيضاً أن أحواض المعينات الثمانية المتشابكة جاءت الزخارف في داخل الأضلاع الأربعة لمعين واحد منها جاءت على شكل جدائل ملتفة على بعضها البعض ، بينما الأضلاع الأربعة الأخرى للمعين الثاني فجاءت على شكل تويجات أزهار متتابعة بشكل متناقض بحيث يكون رأس تويج إلى الأسفل والذي يليه يكون رأسه إلى الأعلى وهكذا. وهناك نموذج مشابه لهذا المنهج وظف في لوحة فسيفساء قبرص وبالتحديد في بازليك Limeniotissa .

أما أنصاف الدوائر الأربعة الواقعة في زوايا الأركان فقد جاءت اثنتان منهما متناظرتين ومزينتين بست صفائح مروحية منطلقة من مساكة دائرية

بصفائح مروحية بينما الاثنتان الأخريان فقد زينت كل واحدة بست أوراق زهرية وبشكل متناظر أيضاً ، ثم هناك تشكيلة من أربعة مثلثات يقع كل واحد بين ركنين من الأركان الأربعة فقد زينت أحواض هذه المثلثات الأربعة بالمنهج نفسه المشكل من شريطة تزيينية ملتوية بشكل لائق يشابه التواء شعيرات الأغصان. ويبقى أن نشير أخيراً إلى أن الجدلة التي وجدت في مركز الدائرة جاءت بدورها على شكل التواء مشكلاً جدلة مثمنة الشكل وفي مركزها دائرة مضلعة بستة أضلاع. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والعشرون – صورة رقم ٩)

٦ – العمل الفني :

نفذت اللوحة من مكعبات صغيرة بمقياس ١سم[٣] ذات ألوان متعددة منها الأبيض والرمادي والخمري والأصفر والأسود. أما الأشكال التشخيصية فقد نفذت بمكعبات أصغر بمقدار النصف من المكعبات الأخرى. كما جاءت المقاييس غير متناسبة بشكل دقيق في مناسيبها مع الشخصيات المعروضة ، وعلى سبيل المثال فقد جاء ارتفاع الجمل ١٠٩ سم ، بينما ارتفاع الجمال ١٠٧ سم ، والصياد ٩٧ سم. أما طول الكلب الأعلى فبلغ ٧٥ سم ، والأسفل ٦٨ سم.

كما تشابهت الألبسة بين الجمال وقاطف الثمار على سبيل المثال واختلفت عن ألبسة الصياد الذي ظهر وهو يلبس لباساً يكسي كامل جسمه مع قبعة على شكل خوذة حربية مزينة بخيوط تزيينية. بينما نشاهد تناسق في تنفيذ المكعبات التي رسمت فيها الأشكال التشخيصية.

كما ظهر التناسق في المسافة التي تفصل كل جمل عن الأخر والبالغة ٣٠/٢٧ سم ، ولكن شذ عن القاعدة مقياس المسافة التي تفصل الجمل الثالث والرابع والبالغة ٤٨ سم. وقد انطبق هذا الأمر على الأشكال الحيوانية المعروضة ، فقد ظهرت حركات الفم التي تعبر عن اللهاث والجري السريع .

وزاد في المشهد تناغماً تعاقب الأشجار المتناسقة من النخيل في الوقت الذي نجد فيه أغصان الكرمة تلتف حول جذوع النخيل. كما زاد في المشهد

جمالاً أيضاً تدرج الألوان الزاهية فوق أرضية بيضاء مائلة للون الزهري والمريحة للنظر والمتمشية مع المشاهد الطبيعية وكأن المشاهد يعيش الحدث بنفسه.

وعلى جميع الأحوال فقد جاءت هذه اللوحة مع اللوحات المنفذة كما ذكرنا سابقاً في مدن المنطقة ومنها بشكل خاص لوحة مأدبا التي تظهر المخطط التنظيمي لمدينة القدس في تلك الفترة كتعبير صادق عن فن الفسيفساء عشية الفتوحات العربية الإسلامية للمنطقة. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثالث والثلاثون – صورة رقم ٧).

الموضوع الرابع والثلاثون :

جنــان النعيــم

تمثل هذه اللوحة المحتوى العام لفهرس الفسيفساء ذي المنهج الجديد الذي تم إتباعه على أسس وثوابت اختلفت عن المراحل السابقة في الصيغ والبواعث والأساليب ، ولكن لا يفهم من هذا الأمر إنهاء فن وولادة فن جديد إذ بقيت الورش الفسيفسائية نفسها وبقي فنانو الفسيفساء هم أنفسهم ، وإنما تغيرت المخططات التصميمية والتنفيذ وانطلاقة توظيف جديد في تزيين الجدران والقباب والسقوف في المساجد ، وأصبح نموذج الجامع الأموي في دمشق وجامع قبة الصخرة في القدس كمنهج وفهرس تم اعتماده من قبل جميع الفنانين وورش الفسيفساء على كامل أراضي الدولة الإسلامية[1].

وبهذا لم يكن العهد الأموي عبارة عن انقلاب أو ضربة قاصمة لفن الفسيفساء ، وإنما يعتبر مرحلة تطور وإبداع وابتكارات جديدة ونقلات نوعية ارتكزت على عدم توظيف أي صورة تشخيصية بشرية أو حيوانية ذات باعث ذو قدسية أو رمزية. كما تميز الفهرس بخلوه من المناهج الهندسية المستقلة ، إلا من توافقها مع ضرورة التوظيف.

وبذلك تم التركيز على مناظر الطبيعة وما يتخللها من أنهار وأشجار ومساكن وطيور ، بمعنى نقل ما تشاهده العين المجردة في الطبيعة وترجمته

---

(١) VAN BERCHEM , Marguerite. the mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus , en annexe à K. A. C .CRESWELL, Early Muslim Architecture. Oxford , 1932. pp 147 - 252 .

إلى واقع عملي فوق اللوحات الفسيفسائية. وبهذا يمكن أن نصف هذا الفن في هذه المرحلة بأنه فن الفسيفساء الواقعي. وليست هذه الفترة هي فترة خاتمة الإبداع كما يصفها بعض المختصين ، وإنما فترة ولادة إبداع جديد. وليس المقصود من ذلك فتح باب الحوار والمجادلة في تثبيت نظرية أو نفي نظرية. فالثوابت والحجج كثيرة وتعالج في أبحاث مستقلة[1]، وقد تكلمنا عن قسم منها من خلال الحديث عن المرحلة الرابعة لفن الفسيفساء في هذا البحث.

والموضوع الذي يدرس هنا يتعلق في التزيين الفسيفسائي في المسجد الأموي بمدينة دمشق وبشكل خاص فوق الجدران. وقد تم تنفيذه في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك نحو عام ٧١٥ م. وقد تعرض للحريق والتلف والإصلاح عدة مرات وأخرها في الربع الأخير من القرن العشرين من خلال برنامج عمل شمل إصلاحات كاملة للمسجد من الداخل والخارج .

وقد جاء الأسلوب الذي تم إتباعه كنقلة نوعية في استعمال الفسيفساء في التزيين للأرضيات والجدران ، علماً أن هذه الاستعمالات تم توظيفها منذ العصر الهلينستي واستمرت في العصر البيزنطي ، وبخاصة في أماكن العبادة حيث كانت تظهر التزيينات المستعملة في الرخاميات المتأكسدة بالمعادن ، ومنها أوراق الذهب والفضة ، حيث أضفت على الأماكن بريقاً ولمعاناً فاخراً بحيث يعطي الألوان التلألؤ واللمعان من الإضاءة. وقد تجلى هذا الأمر أيضاً في تزيين القباب من الداخل[2].

ولا يتعلق الموضوع هنا في تبليط أرضية ، أو سجادة فسيفسائية واحدة، وإنما أقتضي الأمر هنا دراسة منهج تزييني متكامل شمل كامل الحيز المكاني الذي شغلته الجدران الداخلية وبشكل خاص الأروقة والواجهات الخارجية والتي بلغ امتدادها مئات الأمتار طولاً ، وتجاوزت الآلف مساحةً وبالطبع فقد تطلب هذا الأمر توظيف العديد من الورش الفنية والمهنسين والفنانين من كافة الاختصاصات ، ومنهم المختصين في فن الفسيفساء ، إلا أنه من غير المؤكد

---

(١) DEGEORGE , Gerrard. Mosaïques de Syrie. Dans l,ŒIL , l,art sous toutes ses formes. Les arts en Syrie. Revue d,art No 337 , août 1983 , pp , 44 .

(٢) BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977. p 152 - 155

تحديد هوية هؤلاء وأسمائهم والبلاد التي ينتمون إليها مع عدم إغفال الدور الكبير لأبناء المنطقة في العمل. (انظر ملحق الصور – الموضوع الرابع والثلاثون – صورة رقم ١).

وبالطبع فقد كانت هذه رغبة الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بعد أن حول البازليك القديم للقديس يوحنا وبقايا من معبد جوبيتير إلى مسجد ، بحيث منح البناء ديكوراً فاخراً من الفسيفساء أثار إعجاباً جماعياً لكافة الفنانين في العالم. وزاد في جمالية الموقع الاكتساء الكامل للأرضيات بالرخام ، بينما كسيت بعض الجدران بالرخام المبرقش حتى ارتفاع يفوق المترين بحيث استعملت نماذج الرخام في التزيين الفسيفسائي المتعدد الألوان فوق أرضية من الذهب[1].

وقد نفذ العمل بموجب خبرة زمنية طويلة من قبل الفنانين والورش وفي العديد من المواقع في بلاد الشام مثل كنائس غزة التي وصفها المقدسي في كتاباته في القرن العاشر ، ولم تكن بعيدة مدن البندقية ورافينا والقسطنطينية عن هؤلاء الذين نفذوا هذه الأعمال في دمشق أو القدس. وحتى في داخل سورية حيث فقدت الكثير من المعالم عن تلك المخلفات.

وقد تم تقدير الكميات المستعملة في فسيفساء الجامع من معادن وزجاج وعروق ذهبية بحوالي أربعين طناً نفذت بسلاسل متناسقة من الألوان الغنية طغى عليها اللون الأخضر ومشتقاته التي نتجت عن أكسدة المعادن نفذت نتيجة خبرات مسبقة لتعطي صورة صادقة عن التنوع الإقليمي الذي جمع كامل مناطق البحر المتوسط لتصب في مدينة دمشق قلب سورية النابض[2] . (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٢).

وبرزت في المشاهد المناظر الطبيعية من الأشجار والقصور والكتابات التي برزت بنعومة وجمالية تدل على عمل مرهف وغاية في الجمال. وزاد في جمالية الإخراج طلاء التيجان بالذهب واكتساء جميع

---

(١) بهنسي (عفيف) الجامع الأموي. دمشق ١٩٨٨.

(٢) DEGEORGE , Gerrard. Mosaïques de Syrie. Dans l,ŒIL , l,art sous toutes ses formes. Les arts en Syrie. Revue d,art No 337 , août 1983 , pp , 44 .

الأقواس بالفسيفساء. أما الأعمدة فكانت جميعها من الرخام الأبيض. وبذلك فقد شمل الفسيفساء جميع الجدران المحيطة والقناطر والأقواس والشرفات والبناء والساحة بعروض متدرجة الألوان والأشكال ، (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٣) أما القباب فقد غطيت بصفائح رصاصية[1].

وكتعبير عن مدينة دمشق ونهر بردى كونها قطعة من الجنة بمنازلها المرتفعة والبساتين والمزارع النضرة والضواحي الخلابة والينابيع المتدفقة ؛ ولهذا جاءت المناظر تحف بالنهر الذي تجري مياهه بتدفق كبير ضمن منظر جمالي وطبيعي مفعم بالخضرة النضرة والأخاذة ، وكل ذلك يدل على الخيال الخصب عند الخليفة والإبداع عند المهندسين والفنيين الذين استلهموا ذلك من الجنة التي وصفت في القرآن الكريم والتي تجري من تحتها الأنهار والثمار الدانية ... إلخ. (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٤).

وتبقى أخيراً لوحة الفسيفساء التي زينت قبر السلطان المملوكي الظاهر بيبرس في مدينة دمشق والقريب من المسجد الأموي والتي نفذت في القرن الثالث عشر كشاهد أخير على تأثر الفنان المنفذ بلوحات الجامع الأموي (انظر ملحق الصور – الموضوع الثاني والثلاثون – صورة رقم ٥) الذي تعرض للحريق الهائل الذي نتج عن الهزة الأرضية في عام ١٨٩٣ م ذلك الحريق الأبشع والأكثر ضرراً والذي ابتلع كل شيء ولم يترك إلا الرماد ولكن عمليات الإصلاح والترميم أخذت طريقها منذ عام ١٩٢٢ ثم انتهت مع نهاية القرن العشرين حيث استطاع المرممون السوريون إعادة الصورة الحقيقية لهذا المسجد العظيم.

---

(١) DE LOREY , E et Marguerite VAN BERCHEM. Les mosaïques de mosquée des la mosquée des Omeÿyades à Damas dans monuments et mémoires. Fondation Eugéne Piot , XXX 1929 pp. 111 - 139 .

DE LOREY , E. Les mosaïques de la mosquée des Omeyyades à Damas dans Syria , XII 1931 , pp. 326 - 349 .

دراسة مجملة والخاتمة

وهكذا نقدم إلى المكتبة العربية كتاباً جديداً يتعلق في الفسيفساء كعلم وفن وصناعة وتاريخ ، ويعتبر هذا البحث وحسب معرفتي المتواضعة الأول من نوعه كتب بهذه الشمولية وإن كانت هناك أبحاث كثيرة نشرت في كتب ودوريات علمية عربية وغير عربية وأخص بالذكر الحوليات الأثرية العربية السورية وكذلك كتاب الباحثة جانين بالتي عن الفسيفساء السورية وزوجها الباحث جان شارل بالتي عن الفسيفساء في مدينة أفاميا .

إضافةً إلى بعض الأبحاث أو رسائل التخرج التي تتناول بعض الجوانب التي تتعلق في هذا المجال أو ذاك ، ومنها رسالة الماجستير عن أحدث النظم والمناهج في صيانة وترميم الفسيفساء للباحث السوري اشرف أبو ترابة بعنوان: La restauraton des mosaïques antique .

ولا يسعني في هذه المناسبة سوى توجيه الشكر الجزيل والامتنان لزميلي وصديقي الدكتور غياث كلسلي مدير المعمل الفني في المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية الذي تفضل في قراءة البحث وإبداء بعض الملاحظات ولفت نظري إلى أحدث الطرق والأساليب المتبعة في صيانة وترميم الفسيفساء في العالم والمطبقة في المعمل الفني التابع للمديرية العامة للآثار والمتاحف في دمشق وكذلك سلبيات المناهج القديمة .

كما أطلعني على استراتيجية المعمل والمديرية في منهجها الجديد في الكشف عن لوحات الفسيفساء الجديدة وفي كامل المواقع وإعادة صيانة ما يمكن صيانته من جديد ، وكذلك على منهجية الأرشفة والتوثيق وعمل خطة جديدة وطموحة الغرض منها في الدرجة الأولى الحفاظ على هذا التراث الفني السوري والعالمي العريق من جهة ، ومن جهة أخرى إبرازه بالصورة

الأحسن والتي تليق به وبمكانة سورية الحضارية على مسار الحضارات في العالم عبر التاريخ .

كما أشكر له حرصه الشديد وحرص الباحثين والمختصين والعاملين في المديرية العامة للآثار والمتاحف وكذلك العاملين والمختصين في وزارة الثقافة و(الهيئة العامة السورية للكتاب -مديرية الطباعة) على إخراج هذا البحث بالصورة التي تليق به والتي كانت وما زالت متأصلة لدى الباحثين والمختصين السوريين .

ولا أريد في هذه الخاتمة استعراض الصعوبات والمشقات التي عانيت منها والجهود المبذولة في إنجاز البحث وعلى جميع الصعود المادية والجسمية والفكرية ، ولكن أنتهز هذه الفرصة لحث الزملاء الباحثين بعدم الاستسلام أمام مثل هذه الصعوبات التي تواجه الباحث العربي في دراسة مثل هذه المواضيع العلمية وبشكل خاص الأثرية وأن لا يكون الهدف في النهاية الكسب المادي أو الشهرة أو الحصول على منصب إداري ، وإنما يقتصر الأمر على الأمانة العلمية مع العلم أن التاريخ كفيل في حفظ حق كل إنسان وما بذله من جهد .

وفي هذا الصدد أثمن عالياً فكرة المؤرخ الروماني سالوسيوس الذي قال : (إن الجمال الجسدي والقوة البدنية والثروة جميعها تتبع إلى قانونٍ قصير الأمد، أما الإنتاج الفكري الرائع فهو شبيه بالروح ويستمر إلى الأبد).
(وكل شيء فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام) صدق الله العظيم .

وقد انقسم البحث من حيث المنهج العلمي إلى ثلاثة محاور، الأول منها تناول التعريف بالفسيفساء ومسيرته التاريخية عبر عدة مراحل تم تمييزها حسب معطيات تم استنتاجها من خلال المكتشفات واستقراء وتحليل الباحثين ومنهم الباحثة جانين بالتي التي لها الفضل في دراسة الفسيفساء السورية وكذلك العالم أرنست فيل ، إضافةً إلى المحاولات التي جاءت من قبل الباحثين السوريين منهم سليم عادل عبد الحق – عبد الرزاق زقزوق – كامل شحادة – بشير زهدي وغيرهم .

ولا بد من التذكير في الدراسات التي تمت من قبل الباحثين العرب والتي ذكرت في مسار البحث وخاصةً من لبنان والأردن وليبيا وتونس والجزائر إضافة إلى الباحثين الغربيين. ولا بد من التذكير بالفضل الكبير وبجهود جميع العمال والفنيين الذين قاموا في العمل على كشف اللوحات وترميمها وصيانتها وعرضها والذين كسبوا احترام وتقدير جميع علماء العالم.

وقد لاحظنا من خلال الدراسة أن اللوحات الفسيفسائية متواجدة بشكل عام لتشمل جميع الأراضي السورية وإن وجدت مراكز رئيسة مثل مدن شهبا – أفاميا – أنطاكيا – تدمر وغيرها ، إلا أننا نجد أيضاً غزارة في المكتشفات وفي جميع المواقع الأثرية في الوطن العربي .

وقد تم الكشف عن الأعداد الهائلة وترميمها وصيانتها وحفظها إما في مواقع الكشف نفسها أو في المتاحف التي أصبحت ذات شهرة عالمية في هذا المجال ومنها متحف دمشق الوطني ومتحف السويداء الوطني ومتحف شهبا ومتحف حماة الوطني ومتحف معرة النعمان ومتحف تدمر.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى المتاحف العربية ومنها متحف الإسكندرية في مصر ومتاحف طرابلس ولبدا الكبرى وشحات وقصر ليبيا وصبراتة في ليبيا ومتحف باردو في تونس ومتاحف عمان ومأدبا وجرش في الأردن ومتاحف الجزائر العاصمة وتيمقاد وشرشل وتيبازا وجميلة في الجزائر. ناهيك عن اللوحات العربية المعروضة في متاحف العالم في بلجيكا وفرنسا وإيطاليا وبريطانيا وأمريكا وغيرها .

وقد تناول المحور الأول من البحث المراحل الزمنية للفسيفساء التي قسمت إلى خمسة أقسام ؛ تناول القسم الأول منها نشوء الفسيفساء منذ الأصول ثم القسم الثاني فتناول فترة المحتوى التقليدي والثالث فترة التحول والانتقال والتي تعتبر مرحلة الإشراق والنجاح المبهر لهذا الفن المتمثل في العديد من اللوحات التي شملت كامل المواضيع التي كانت تنسجم مع الذوق الفني للمواطن السوري ، والإبداع الفني للفنانين والصانعين أيضاً .

ثم القسم الرابع وتناول المرحلة التي سبقت الفتوحات الإسلامية حيث تميز فن الفسيفساء فيها بظهور نقلة نوعية تناسبت مع المعتقدات الدينية

والمذهبية للدين المسيحي. وأخيراً القسم الخامس وهو يتعلق بالفسيفساء الإسلامية منذ بداية العهد الأموي ، وقد لاحظنا أن الفسيفساء لم يندثر ويغيب كما هو الحال بالنسبة إلى بقية الأبنية الأثرية التي لم يعد لها وظيفة تنسجم مع مفاهيم ومعتقدات الجماهير مثل المسرح الذي غاب عن الوجود وظيفةً وبناءً منذ القرن الرابع للميلاد .

ولكن على العكس نجد أن فن الفسيفساء أخذ انطلاقة نوعية مع بداية العهد الأموي تجلى في فسيفساء المسجد الأموي حيث غطت اللوحات الفسيفسائية كامل الجدران والأروقة جميعها بما فيها مبنى الحرم من الداخل والصحن المكشوف ، وكذلك فسيفساء المسجد الأقصى ومسجد قبة الصخرة وقصر هشام بن عبد الملك قرب أريحا حيث كسي بروائع الفسيفساء ذات الأشكال النباتية والتجريدية .

وهكذا نلاحظ أن فن الفسيفساء ومنذ لوحة صيد الأسد التي تعود إلى عام ٣٠٠ ق. م والتي تعتبر أقدم اللوحات الفسيفسائية الإغريقية ، وتمثل أيضاً بداية الفن الهلينستي ، إضافةً إلى اللوحة التي تمثل معركة إيسوس Issos بين الإسكندر المكدوني وداريوس ملك الفرس والتي تعود إلى القرن الثالث ق. م. إلى أخر عمل فسيفساء فني رائع للفنان غورمان والذي يعتبر أضخم الألواح الفسيفسائية المعاصرة وأكثرها تعبيراً وغزارةً وشمولية وهي اللوحة التي تزين واجهة مكتبة مكسيكو .

وقد أبدعها الفنان غورمان في عام ١٩٥٢ م وعبر فيها عن ملحمة تطور الإنسان منذ عصر الأريك إلى الوقت المعاصر. وعبر هذه المسيرة الطويلة التي شملت ٢٤ قرناً من الزمن أبدع فناني العالم بما فيهم السوريون وعبروا عن عبقريتهم وسمو أفكارهم ومفاهيمهم وأتحفوا العالم وزوقوا المباني وجملوها بأبهى حلية أدخلت الفرحة والسرور لكافة شرائح المجتمعات.

وقد اقتضى البحث أيضاً دراسة التقنيات الفسيفسائية من صناعة وأنواع وأماكن عرض وترميم وصيانة كانت متبعة وغيرها ، وقد كان ذلك هو موضوع المحور الثاني للبحث. وإن افتقر هذا الموضوع إلى المزيد من الدقة

والشمولية فالسبب في ذلك يعود إلى قلة المصادر والإمكانيات الفنية المتاحة لهذه الأعمال .

أما المحور الثالث والأخير من البحث فقد تناول مواضيع الفسيفساء حيث درست ضمن منهجية ذات تسلسل تاريخي ومكاني تمت الاستفاضة في كل موضوع بحيث شملت كل ما يتعلق في اللوحة من الموقع والكشف والبواعث والدراسة الفنية ، ومن ثم الدراسة المقارنة مع نظيراتها في الموضوع والتاريخ في المواقع الأثرية الأخرى في الوطن العربي أو مناطق البحر الأبيض المتوسط .

وقد شملت هذه الدراسة ٣٤ موضوعاً حوت بين طياتها ٢٥٠ لوحة ثلثها لوحات سورية من مختلف المواقع الأثرية التي غطت كامل الأراضي السورية الشمالية والجنوبية والساحلية والداخلية والمدن والقرى والأرياف والمباني الخاصة والعامة والدينية والدنيوية وهكذا .

وأخيراً ذيل البحث بعرض تعريفي للشخصيات التي تمثلت في اللوحات ومنها التي جاءت في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية والعربية وكذلك الشخصيات الدينية المسيحية. وأخيراً ثبتت المصادر والمراجع العربية والأجنبية .

وأرفق البحث باللوحات التوضيحية.

ولا بد من الإشارة قبل ختام الحديث التذكير أني أتبعت كل السبل في معالجة المسائل المطروحة سواءً تلك التي تواجه الباحث أو التي كانت تواجهني أثناء معالجة مثل هذه المسائل المطروحة أثناء محاضراتي في الجامعات التي أدرس بها أو الأبحاث التي أتناولها أو أثناء محاضراتي على منابر فروع اتحاد الكتاب العرب أو المراكز الثقافية وأخص بالذكر هنا اللوحات الفسيفسائية التي لم يتم الكشف عنها أو التي تم الكشف عنها ولم تدرس حتى الآن كما هو الحال في لوحة الفسيفساء التي تم الكشف عنها في مدينة تدمر في شتاء عام ٢٠٠٧م وبعد الانتهاء من كتابة هذا البحث .

ولهذا السبب كان من الأهداف المرجوة من البحث أن يكون كقانون رياضي إن صح التعبير أو نظرية هندسية تكون مرتكز لتفسير القضايا

الأخرى التي تنطبق على نفس النظرية أو نفس القانون ، أو التفرعات التي تتمخض عن ذلك ، ولهذا السبب أيضاً تم استعراض حوالي ٢٥٠ لوحة فسيفساء وجدت في سورية مهد الحضارات ومنبعها وفي جميع المناطق الأثرية في العالم وبشكل خاص منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط ، ومن خلالها تمت دراسة جميع المناهج المتبعة في علم الفسيفساء كصناعة وعلم وفن وتاريخ وغيرها من المسائل التي درست وعلى رأسها البواعث بجميع تفرعاتها الميثولوجية والنباتية والهندسية وغيرها .

وحسب اعتقادي فلم يتم الكشف عن أي لوحة فسيفساء في المستقبل تشذ عن هذه القاعدة أو هذه الدراسة ، ويعني القول هنا كل ما يتعلق بهذا التراث القديم ، وإن حصل ذلك فتكفي دراسته من خلال المنهجية التي اتبعناها في البحث مع عدم التعصب لهذا الرأي فالمستقبل كفيل في إيجاد ابتكارات أخرى كثيرة .

وعلى أمل دراسة مواضيع أخرى أكرر اعتذاري عن أي تقصير أو فجوة حصلت في البحث. والله من وراء القصد.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

شخصيات جاءت في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية
تم عرضها في اللوحـات

Achille أو آخيل في الميثولوجيا الإغريقية هو أبن الآلهة Thétis ثيتيس وأبيه Pélée بيله وأصبح ملك Myrmidons وهو الأكثر شهرة وبطولة بين البشر حسب ما جاء عند هوميروس ، كما انه الشخصية المركزية في قصة الإلياذة.

Acteon أكتيون في الميثولوجيا الإغريقية هو الصياد الذي فاجئ أرتميس في الحمام ، لذلك غضبت منه الآلهة وعاقبته عقاباً شديداً ، وحكمت عليه بالموت بواسطة افتراسه من قبل كلاب الإلهة أرتميس.

Adonis أدونيس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله إغريقي يمثل الخضرة والازدهار ، وعرف عند الإغريق والرومان ، ويعتبر مماته وانبعاثه رمز الدورة السنوية للخضرة.

Les Amazones الأمازونيات في الميثولوجيا الإغريقية عبارة عن مجموعة من النساء المحاربات أو المقاتلات أقمن في منطقة محيطة في البحر الأسود ، وقد تصارعت إحدى ملكاتهن وهي هيبوليت Hippolyte مع هيراقلس إلا أنها هزمت أمامه ، وملكة أخرى من ملكاتهن Penthesilee بنتيزيليه التي ساعدت Les Troyens فقد قتلت من قبل أخيل Achille .

Antisthéne أنتيستين عند الإغريق هو فيلسوف يوناني ولد في مدينة أثينا وعاش بين أعوام ٤٤٤ – ٣٦٥ ق. م وهو مؤسس مدرسة المذهب الكلبي – الوقاحة والكلام البذيء ، وهو المعبر إلى مدرسة القداسة وموعظة الدفاع عن الحرية والاستقلال ، بمعنى الاستقلال عن كل الأشياء .

Aphrodite أفروديت في الميثولوجيا الإغريقية هي Venus فينوس في الميثولوجيا الرومانية ، وهي واحدة من الآلهة الاثنى عشر الأولمبية الكبرى ؛ كما أنها آلهة الحب والجمال والنسل وإخصاب النبات والحيوان ، وتحرك الحب والجمال في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج .

وظهرت في أحيان كثيرة على المسكوكات ومعها حصان البحر أو الدلفين. كما كانت تمثل على العملات عارية أو نصف عارية أو بلباس كامل ورأسها مكسي بتاج. وفي بعض الأحيان يصحبها أبنها الإله إيرس Eras أو إيراس إله الحب أيضاً والذي يلقي السهام في قلوب المحبين .

Aiôn أو أيون في الميثولوجيا الإغريقية هو رب الزمان اللامتناهي .

Andromède أندروميده في الميثولوجيا الإغريقية هي نجمة لوبية فوق نصف الكرة الشمالي ، وتتمثل بصورة امرأة ممددة الذراعين ومقيدة الرسغين. أو المرآة المسلسلة .

Apollon أبولون في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الجمال والضوء والنور والفنون والتنبؤ والتنجيم والعرافة عند الإغريق. وقد بني له العديد من المعابد في كافة المدن الإغريقية. إلا أن معبده الرئيس والمشهور فقد بني في مدينة ديلفس حيث توجد نبوءته التي تخرج من خلال نبية دلفية تخرج المعجزات الإلهية باسم ابولون من هذا المعبد كما يلجأ كافة الكهنة والعرافين إلى هذا المعبد على أعتبار أن الإله يجيب الدعوات والإستجابة في أمور الغيب من هذا المعبد.

Ares أريس في الميثولوجيا الإغريقية هو Mars مارس في الميثولوجيا الرومانية وهو إله الحرب .

Ariane أو Ariadné أريان أو أريادن في الميثولوجيا الإغريقية هي إبنة Minos مينوس وPasiphaé بازيفايه ، وعلى إثر محنة من المتاهة والعقدة مرت بها لذلك طلبت النجدة من Thésée تيسيه المجيء إلى كريت لمصارعة الحيوان الخرافي المينوتور الذي قتله في النهاية كما تقول الأسطورة لابيرانت Labyrinthe ،وبعد ذلك تعرضت لملاحقة لابيرانت Labyrinthe إلا أنها استطاعت في النهاية الإفلات منه بواسطة الحبل الذي قدمه لها، Thésée تيسيه ورفعها به ، إلا أنThésée تيسيه هجرها في نهاية المطاف بعد أن تركها في جزيرة Naxos. ومن ثم تحولت لتصبح نديمة الإله ديونيسوس .

Arion أريون في الميثولوجيا الإغريقية هو شاعر وموسيقي إغريقي عاش من القرن السابع وكانت ولادته عام ٧١١ ق. م. وحسب رواية هيرودوت أنه القي في البحر من قبل القرصان ، إلا أنه تم إنقاذه من قبل الدولفين الذي سحرته وفتنته قيثارة أو ربابة أيرون .

Aristippe أريستيب e عند الإغريق هو فيلسوف يوناني ولد في مدينة سيرين (برقة – شحات) في الجبل الأخضر في ليبيا وعاش مرحلة القرن الخامس ق. م ، وهي مرحلة تأسيس المدن اليونانية في المنطقة. ويعتبر أرسيب تلميذ سقراط ومؤسس مدرسة سيرينائيك نسبةً إلى منطقة برقة .

Artemis الإلهة ارتميس في الميثولوجيا الإغريقية تماثل الآلهةDiane ديان في الميثولوجيا الرومانية ،

وهي ابنة الإله زيوس وشقيقة الإله أبوللو التوأم وتحضى بمرتبة رفيعة بين الآلهة وخاصة آلهة الأولمبس. وهي ربة الصيد العذراء التي تتجول في الغابات والسهول والتلال تحصي وتعد الحيوانات وترعى الصيادين وتقوم على تنمية النباتات وإخصاب الحيوان. وهي ربة الأطفال والعذارى وتحتل بين الإناث المكان الذي يحتله الإله أبوللو بين الذكور. كما تعتبر أيضاً آلهة القمر وحامية الشباب .

وقد ظهرت على المسكوكات بأشكال مختلفة ومتعددة حيث مثلت الصيادين كصيادة بالسهم والقوس ، وتجري ، وتقتل الغزلان ، وكانت تصور وهي راكبة على عجل وتمسك قناعاً فوق رأسها. وقد صورت بنفس أشكالها التي ظهرت في مدينة Ephuise إيفويس .

Atargatis أتارقاتي :آلهة سورية ، وهي آلهة الخصب حيث تظهر جالسة على الأرض والصدر عاري وتضع في ذراعها الأيمن قرن الخصب وتحاط بملائكة صغار مع الفواكه والثمار .

Attis أتي أو Atys أتيس في الميثولوجيا الإغريقية، وهو إله فرجيني ؛ إله الخضرة. وكان يحب Cybete وهو موضوع عبادة المساواة (ويعني هذا التعبير احتفالات كانت تقام لإيقاف أو إطلاع عضو جديد على أسرار الديانة القديمة .

Belos بيلوس في الميثولوجيا الإغريقية هو أبن Kronos كرونوس أو Cronos. ويدعى عند الرومان باسم Saturne ساتورن ، وهو إله قديم عند الرومان ويشابه كرونوس عند الإغريق ، وهو طريد أو مطرود من الشمس من قبل جوبيتير حيث التجأ إلى منطقة اللاتيوم Latium حيث أزهر المنطقة ونور وأحل السلام والرخاء والازدهار ، وقد أصبح ملك العصر الذهبي حيث اعتلت الأعياد واشتهرت على شرفه كما أقتبس أسمها Saturnale ساتورنال من اسمه .

Bias بياس وهو عند الإغريق واحد من الحكماء الذين ينتمون إلى مدرسة أفلاطون.

Calliope كاليوب في الميثولوجيا الإغريقية هي زوجة الإله أبولون وأم المغني أورفيه ، وحسب المعتقدات الإغريقية فهي واحدة من تسع حوريات شقيقات واللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون .

Calliope كاليبوب في الميثولوجيا الإغريقية هو شخصية أسطورية يعرف عنه أنه يسخر من الشعر ويستهزئ بشكل خاص من الشعر الملحمي والحماسي والفصاحة والبلاغة.

Cassiopée كاسيوبه وهي مجموعة نجوم أو كواكب تظهر في القطب الشمالي ، وتقع في مواجهة الدب الكبير بالمقارنة مع النجم القطبي. وقد أصبحت تطلق على نخبة من المشاهير. إلا أنها ظهرت في الميثولوجيا الإغريقية وفي هذه اللوحة بالتحديد على أنها واحده من حوريات البحر ، بل هي الحورية الرئيسة .

Centaure سنتور أو كنتورس Kentauros في الميثولوجيا الإغريقية أو القنطورس وهو كائن خرافي نصفه إنسان ونصفه الأخر حصان أو فرس.. ولعبت هذه الشخصية أدوار كبيرة في قصص الميثولوجيا القديمة وخاصة بمرافقة الآلهة فينوس .

Chilon شيلون عند الإغريق هو رجل الدولة في إسبارطة وأحد الحكماء السبعة عند الإغريق في القرن السادس ق. م .

أنتيستين Antisthéne عند الإغريق هو فيلسوف يوناني ولد في مدينة أثينا وعاش بين أعوام ٤٤٤ – ٣٦٥ ق. م وهو مؤسس مدرسة المذهب الكلبي – الوقاحة والكلام البذيء ، وهو المعبر إلى مدرسة القداسة وموعظة الدفاع عن الحرية والاستقلال ، بمعنى الاستقلال عن كل الأشياء .

Chtonien كتونين أو Khthôn كتون عند الإغريق وتقابل آلهة الأرض في العالم السفلي .

Cléobule كليوبول في الميثولوجيا الإغريقية هو شخصية نصف خرافية وواحد من الحكماء السبعة الإغريق .

Dioméde ديوميد هو أمير منطقة أرقوس Argos ، وهو أحد أبطال حرب طروادة. وقد تمت تسميته بسبب شجاعته ، ثم أصبح ملك تراس

Thrace وتم اكتشافه من قبل هيراقليوس بواسطة خيوله. كما أنه كان يتغذى على لحوم البشر .

Dionysus الإله ديونيسوس في الميثولوجيا اليونانية هو الإله باخوس في الميثولوجيا الرومانية ، وعند العرب وخاصة الأنباط ذو الشرى .وهو كما تروي الميثولوجيا الإغريقية أبن زيوس وهيملا ، وما كاد أن يشب عن الطوق ويكبر حتى أتقن فنون الزراعة وخاصة زراعة الكروم وتقطير النبيذ من العنب مما جعله إلهاً للخير والإخصاب والطبيعة. وقد انتشرت عبادته في كامل بلاد اليونان وأقيمت له المهرجانات الديونيسية التي كانت تضج بالمرح والعربدة والرقص والموسيقة وذبح القرابين. وقد ظهر وهو يمسك بيده عناقيد العنب وباليد الأخرى كأس الخمر. وسمي عند الرومان باسم باخوس ، وعند العرب باسم ذي الشرى .

Europe أوروبا في الميثولوجيا الإغريقية هي القتيلة ضحية حبها للإله زيوس أو جوبيتير عند الرومان ، ولهذا فقد مسخ زيوس هنا نتيجة هذا الأمر وتحول إلى ثور أبيض ، ثم قام بدوره في اختطافها بمساعدة ملائكة الحب الآلهة الصغار المجنحين أيروس واصطحابها إلى جزيرة كريت حيث أصبحت هناك أم للإله مينوس

Eros إيروس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الحب إلا أنه كان يظهر دائماً على شكل طفل. وهو أبن أفروديت ، وقد صور على شكل طفل يتأرجح مرحاً. وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه ؛ فهو إله الحب وظهر وهو يحمل قوساً وجعبة من السهام ، ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعده أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

Gé أو Gaia قيا أو جيا في الميثولوجيا الإغريقية هي الآلهة التي تجسد الأرض الأم ومقدمة الغذاء للعالم. وهي بذلك تتعاون مع الآلهة Geôrgia جيورجيا ربة الزراعة في هذه المهمة .

Hadès هاديس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الموت والعالم السفلي، وكان يعرف باسم بلوتوس ، كما سمي عند الرومان بلوتون Pluton .

Hephaistos هيفيستوس في الميثولوجيا الإغريقية هو Vulcain فولكين في الميثولوجيا الرومانية وهو إله النار وصهر الحديد وتصنيع المعادن .

Heracles هيراقليوس أو هيراقلس Herakles في المثولوجيا الإغريقية هو البطل المشهور ورمز القوة والجبروت ، وأبن الإله زيوس ، وقد سجلت له الأسطورة العديد من البطولات .

Hermes هرمس في الميثولوجيا الإغريقية هو رسول الآلهة ، وإله الطرق والتجارة والمكر .

Horus حورس : وهو إله الشمس للسلالة المصرية ، ويرمز إليه بوساطة الصقر أو الشمس المجنحة.

Isis إيزيس (انظر أوزيريس) Osirisوهي الآلهة الأخت وزوجت الإله Osiris أوزيريس وأم الإله حورس Horus إله الشمس. وهي نموذج الزوجة الأم المثالية. وعرفت عبادتها في مصر وخارج مصر وخاصة في العالم الإغريقي والروماني ، كما تعتبر أنها ثروة كبيرة للأسرار والطقوس والتي عرفت باسمها (الإيزياتيك Isiatiques)

Jamblique جامبليك كاتب روائي إغريقي ولد في سورية في القرن الثاني ق. م بالقرب من مناطق بابل، ثم قضى قسم من حياته في مدينة أفاميا.

Kares كاريس أوCharis في الميثولوجيا الإغريقية هي زوجة Hephaistos هيفيستوس إله النار.

Karpoi كاربوا في الميثولوجيا الإغريقية هي آلهة الفواكه .

Minos مينوس هو ملك أسطوري من جزيرة كريت ، وقد اشتهر بعدالته ورجاحة عقله. وقد أصبح بعد موت القاضي في الجحيم مع كل من (Rhadamathe وÉaque) وقد رأى المؤرخون في مينوس أنه حصل على لقب ملكي من سلالة العظماء في كريت على اعتبار أنه أصبح أب أريان ، ومن هنا جاء تعبير الحضارة المنيوية في التاريخ اليوناني .

Mars مارس في الميثولوجيا الرومانية هو Ares أريس عند الإغريق وهو إله الحرب

Minotaure مينوتور في الميثولوجيا الإغريقية هو حيوان خرافي يظهر على شكل رجل نصفه إنسان ونصفه الآخر على صورة ثور. وكان يطارد الآلهة أريان حتى قتل من قبل Labyrinthe.

Mithra ميثرا في الميثولوجيا الإغريقية هو إله النور وحامي الحقيقة وعدو قوى الضلام عند الفرس .

Neptune نبتون في الميثولوجيا الرومانية هو Poseidon بوسيدون في الميثولوجيا الإغريقية (انظر لاحقاً)

Néréides النيرايد – حوريات البحر في الميثولوجيا الإغريقية هي آلهة البحر ومن ثم أصبحت النيريد Nérée تمثل وتشخص عواصف البحر .

Nymphet نمفة : وهي حورية والهة ثانوية من حوريات البحر أو الطبيعة أحياناً. وقد مثلتها الميثولوجيا اليونانية الرومانية على شكل فتاة عذراء أو واحدة من العذارى الفاتنات اللواتي يقمن في الجبال والغابات والمروج ومواقع المياه. وقد بنيت على شرفها المعابد القريبة أو المشرفة على المياه. ولذلك أصبحت سبل المياه تعرف في العالم اليوناني والروماني باسمها.

Orphèe أورفيه أو أورفيوس في لميثولوجيا الإغريقية ، وهو أمير منطقة تراس من جنوب / شرق القارة الأوروبية التي قسمت بين اليونان وتركيا ، وسمّي القسم الغربي التابع لليونان باسم تراس الغربية والقسم الشرقي التابع لتركيا باسم تراس الشرقية ، وبلغارية تراس الشمالية .

وأورفيوس هو أبنُ ربة الفن كاليوب ؛ وهي واحدة من تسع حوريات شقيقات واللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون حسب الميثولوجيا الإغريقية ، وهو شاعر وموسيقي ومغني ، كما عرف على أنه أبن الإله أبوللو ، وزوج يوريديكا.

وتعتبر أسطورة أورفيوس وصورته هي الأكثر عرضاً ومعرفةً من بين اللوحات الفسيفسائية والمنحوتات الرخامية والصخرية والرسومات الجدارية (الفريسكات) .

Osiris أوزيريس أو serapis سيرابيس أو زيوس ZEUS في الميثولوجيا الإغريقية هو إله إغريقي- مصري حيث تمركزت عبادته في نهاية القرن الرابع ق. م وقد جمع بين الديانة المصرية والإغريقية وكان يمثل في نفس الوقت أوزاريس أو أوزيريس وزيوس. ويعبر في نفس الوقت عن السلف. وهو زوج إيزيس Isis، ويعتبر موته وانبعاثه في الأعماق هو نموذج الإله المنقذ. وقد توحدت عبادته مع إيزيس وانتشرت في العالم الإغريقي والروماني ، إلا أنه في الطقوس الدينية فيأخذ المركز الأول قبل إيزيس.

Pan بان في الميثولوجيا الإغريقية هو أبن الإله هرمس وأصبح رمز الطبيعة ، وأخذ عن أبيه حبه للمرح فمضى إلى الغابات يراقص الحوريات ويعزف على القيثار والعود ، وقد وكلت إليه مهام حماية ورعاية القطعان وتنبيه المسافرين إلى الخطر عن طريق بث الفزع في قلوبهم. ومن هنا أشتق اسم الفزع من كلمة Panic بانيك الاسم المشتق من اسم بان. وقد صوره رعاياه على شكل إنسان له قرنان قصيران ولحية كثيفة وساقا ماعز .

Paredros باريدروس أو Parédre باريدر في الميثولوجيا الإغريقية هي الشخصيات المأمورة أو المرؤوسة من قبل الآلهة والتي تجلس جانباً وتقوم في تأدية العبادة وتنفيذ وظائف الآلهة .

Pasiphaé بازيفايه هي زوجتMinos مينوس وأم أريان.

Pénélope بينيلوب في الميثولوجيا الإغريقية هي زوجة Ulysse وأم Telemaque تيليماك ، وخلال غياب زوجها خلال ٢٠ عاماً فقد قاومت وصمدت مع استعمالها المكيدة والحيلة والخديعة مع الطامعين في الزواج منها واضعة جوابها مشروطاً في وضوح عند انتهائها من النسيج ، وفي كل ليلة تفكك ما عملته في السهرة. ولهذا تعتبر رمز الإخلاص والوفاء الزوجي.

Periandre بيرياندر عند الإغريق هو شخصية مستبدة وطاغية ومغتصب السلطة في منطقة كورنث من عام ٦٢٧ إلى ٥٨٥ ق. م وقد وضعه التقليد اليوناني بين أعضاء الحكمة السبعة .

Persée بيرسه في الميثولوجيا الإغريقية هو بطل وأبن الإله زيوس ودانائي Danaé. وقد شق رأس Meduse ميدوس والذي يعتبر جنس من الحيوانات الهلامية البحرية التي تضيء في الليل من أجل أن ينقذ أندروميدي Andromédeالتي تزوجها فيما بعد ، ثم أصبح حاكماً لكن من مناطق تيرانيت ومكدونيا .

Plotin بلوتين : فيلسوف أفلاطوني ولد في مصر نحو عام ٢٠٣/٢٠٧ ودرس في مدرسة الإسكندرية ، ثم درس الفلسفة في روما وأسس مذاهب الفلسفة القديمة وبشكل خاص فلسفة وتفكير أفلاطون والمسيحية.

Poseidon بوسيدون في الميثولوجيا الإغريقية هو Neptune نبتون في الميثولوجيا الرومانية هو إله البحر وقد كان يظهر رأسه في شهر تموز أي شهر الحر أو وقت الحر. وقد أصبح نبتن إله البحر عند الرومان بعد أن اتحد مع بوسيدون عند الإغريق. وكان يظهر دائماً مسلحاً بشوكة ثلاثية تعرف باسم أو رمز نبتون إله البحر .

Prométhée بروميثه في الميثولوجيا الإغريقية هو الإله الذي خلق أول إنسان من الطين ، وهو شخصية أصل الجنس الثيتاني Thitans وباعث ومحرك الحضارة الإنسانية الأولى. وقد اختلس وسرق من السماء النار المقدسة ونقلها إلى الأرض. وقد عاقبه الإله زيوس بتكبيله وتوثيقه في منطقة القوقاز حيث هناك النسر الذي أكل كبده قرضاً وأصبح مطروداً ومطارداً بدون توقف حتى جاء هرقليوس وأطلق وثاقه. أما تعبير بروميثه فقد جاء من العديد من التقدمات .

Psyché بسيشة في الميثولوجيا الإغريقية هي آلهة ترمز إلى روح الإنسان .

Saturne ساتورن هو إله قديم عند الرومان ويشابه كرونوس عند الإغريق (انظر Belos)

Putti أو Putto بوتو أو بوتي في الميثولوجيا الإغريقية وهو الطفل أو الملاك الصغير ؛ وهو الطفل العاري. وهو أيضاً الطفل العاشق أو المحبوب الصغير العاشق أو الملاك الصغير .

Pythie : بيثه في الميثولوجيا الإغريقية هي نبية تجترح المعجزات باسم أبوللو في معبد دلفس .

Python بيثون في الميثولوجيا الإغريقية هي أفعى أو ثعبان كبير ومخيف وهائل ، وقد رفض عودة الكهنة إلى دلفس ، إلا أنه قتل من قبل أبوللو ، كما أنه استحوذ على الوحي الإلهي وأسس الألعاب البيثيكية.

Siléne سيلين في الميثولوجيا الإغريقية هو الشخص الذي مضى يسعى من أجل أن يكون الأب الذي يطعم ويغذي ديونيسوس والعفاريت أو النوابغ الصغار Geniés. وكان يظهر على شكل نصف إنسان ونصف ماعز. وهو بذلك يكون قريب من الرجال الخرافيين (مثل الساتير الذين يظهرون بمظهر نصف إنسان ونصف ماعز) وقد تم أعزاؤه إلى هؤلاء بشكل دائم .

Solon سولون عند الإغريق هو رجل الدولة الأثيني وأحد الحكماء السبعة عند اليونان وعاش بين أعوام ٦٤٠ – ٥٥٨ ق. م. وقد ارتبط اسمه مع التنظيم الاجتماعي والسياسي الذي كان نقطة انطلاق دولة اثينا. وقد أسس سولون القواعد والمرتكزات التي سوف تصبح لاحقاً وفي عهد قليستين في نهاية القرن السادس ق. م الديمقراطية الأثينية .

Thalés تالس عند الإغريق هو عالم رياضيات وفيلسوف إغريقي يتبع إلى المدرسة الأيونية ولد في مدينة ميلية Millet في نهاية القرن السابع وبداية القرن السادس ق. م ، ثم أنتقل إلى مصر وعاش فيها ، ثم عاد إلى اليونان وحمل معه إلى هناك المعارف التي تعلمها في مصر ومنها علم الهندسة ، ولذلك يعتبر مؤسس علم الهندسة في اليونان. كما عزي إليه المقياس الأول الدقيق للزمن مع آلة المزولة الشمسية وبعض المعارف حول علاقات وعلوم الزوايا والمثلثات التي تنتمي إليه .

Thésée تيزي في الميثولوجيا الإغريقية هو الملك الأسطوري لمدينة أثينا. وقد عزى المؤرخين الإغريق إليه أنه المنظم الأول لمنطقة أتيك attique والتشريع الأول في أثينا. وقد ظهرت قسماته على شكل قسمات هرقلس ، كما ظهر في العديد من القصص والأساطير وخاصة قصة الحيوان الخرافيPhédre كصالح ومرب .

Thétis ثيتيس أو تيثيس في الميثولوجيا الإغريقية هي واحدة من حوريات البحر النيرايد Néréides وزوجة Pélée بيله في الميثولوجيا الإغريقية هي أم أخيل .

Titan تيتان في الميثولوجيا الإغريقية هو أب الإله زيوس ، والإله الجبار هائل القوة والحجم. ويعتبر من الآلهة القدامى والذي حكم العالم قبل زيوس والآلهة الأولمبية. وقد أزهر العالم ونوره وجلب الانتصارات. وقد تناظر بشكل كبير في الأساطير الإغريقية مع عمالقة وعظماء العالم.

Triptolem تريبتوليم في الميثولوجيا الإغريقية هو الإله الذي يجني المحاصيل .

Triton تريتون في الميثولوجيا الإغريقية هو إله بحري ويمثل بشكل خاص إله الموج ، وكان يظهر على شكل إنسان ملتحٍ مع ذيل أو ذنب سمكة، كما ظهر أيضاً وهو يمسك بمركبة حورية البحر.

Tropai تروباي في الميثولوجيا الإغريقية هن ربات الفصول الأربعة.

Ulysse أوليس أو Odusseus ادوسوس في الميثولوجيا اليونانية هو بطل إغريقي وملك سلالي وأبن لاثيرت Laërte وزوج بينلوب Pénélope

ووالد تيليماك Télémaque. وهو أحد مشاهير ميدان وحروب طروادة ، وقد ظهر في الإلياذة على شكل بطل ماهر وناجح، وهو الفارس الماهر في الغابة، وقد كانت عودته إلى وطنه عبارة عن موضوع نسجت حوله قصة الأوديسة .

Venus الآلهة فينوس في الميثولوجيا الرومانية تماثل الآلهة Aphrodite أفروديت في الميثولوجيا اليونانية ، وهي واحدة من الآلهة الأثنى عشر الأولمبية الكبرى ؛ وقد اعتبرت الآهة الحب والجمال والنسل وإخصاب النبات والحيوان ، وتحرك الحب والجمال في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج .

وكانت تظهر في كثيرٍ من الأحيان على المسكوكات ومعها حصانٍ البحر أو الدلفين. كما كانت تسك على العملات عارية أو نصف عارية أو بلباس كامل ورأسها مكسي بتاج. وفي بعض الأحيان يصحبها أبنها الإله إيرس Eras أو إيروس Eros إله الحب أيضاً والذي يلقي السهام في قلوب المحبين.

Vulcain فولكينفي الميثولوجيا الرومانية هوHephaisto هيفيستوس عند الإغريق ، وهو إله النار وصهر الحديد وتصنيع المعادن .

فهرس اللوحات والصور

الموضوع الأول :

١- صورة فسيفساء ذات نموذج كلاسيكي مصدرها منزل التركلينيوس – أفاميا. منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في نفس الموقع.

٢- صورة فسيفساء ذات نموذج كلاسيكي – مصدرها كاتدرائية بصرى الأولى – غير منشورة. مازالت في الموقع ، وتمت إعادة تغطيتها وطمها بعد الكشف عنها للمحافظة عليها من التلف لحين الانتهاء من العمل وصيانة الموقع.

الموضوع الثاني :

١- صورة فسيفساء إله النهر – مصدرها حمامات غاليكا – منشورة في كتاب جانين بالتي صفحة ١٥. معروضة في المتحف الوطني في دمشق.

٢- فسيفساء إله النهر – مصدرها حمامات غاليكا – المصدر كتاب طرطوس والمناطق المجاورة – معهد الأثار الألماني – دمشق ٢٠٠١ ، صفحة ٥٤. معروضة في متحف طرطوس .

٣- فسيفساء إله نهر الفرات – مصدرها كنيسة قصر ليبيا ، منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣. صفحة ١٨. معروضة في نفس الموقع .

٤- فسيفساء إله النهر – مصدرها الفوروم – مدينة هبون الملكية (عنابة) – منشورة في كتاب هبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم

والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ٥٠ .معروضة في متحف المدينة.

٥- فسيفساء إله النهر – مصدرها منزل مجاور لشارع الكاردو الكبير – مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ١٠٧. معروضة في متحف المدينة .

٦- فسيفساء إله النهر – مصدرها مدينة الرستن – منشورة في كتاب أثار وتاريخ سورية جزء ٢ – منشور في ألمانيا باللغة الفرنسية بالتعاون مع المديرية العامة للأثار والمتاحف السورية عام ١٩٩٠– صفحة ٥٠٤.

الموضوع الثالث :

١ – لوحة الإلهة فينوس – مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للأثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٣. معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

٢- لوحة الإلهة فينوس – مدينة صرين – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للأثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٨٦. معروضة في المتحف الوطني في حلب .

٣- صورة غطاس البحار والمحيطات – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٧. منشور باللغة الفرنسية .

٤- لوحة الإلهة فينوس – مصدرها مدينة شرشال – منشورة في كتاب شرشال – باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٣– صفحة ٤٨. معروضة في متحف المدينة .

٥- لوحة الإلهة فينوس – مصدرها مدينة جميلة – الجزائر– منشورة في كتاب جميلة – منشور باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الإعلام

والثقافة – الجزائر – عام ١٩٩١– صفحة ٣١. معروضة في متحف المدينة .

٦ – لوحة الإلهة فينوس – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٣. معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الرابع :

١ – لوحة استحمام الإلهة أرتميس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للأثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٢. معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

٢– لوحة استحمام الإلهة أرتميس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢١. منشور باللغة الفرنسية .

٣ – لوحة استحمام الإلهة أرتميس – أشكال الزينة في الإطار – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٣. باللغة الفرنسية .

٤ – لوحة استحمام الإلهة ارمافروديت – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ١٠١. معروضة في متحف المدينة .

٥– لوحة استحمام الإلهة ديان والصياد أكتيون – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ١٠٥. معروضة في متحف المدينة .

٦ – مشهد من مواقع الاستحمام الجماعي – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٨٩. معروضة في متحف المدينة .

٧ – لوحة استحمام سيدة بشكل مفرد – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٩. معروضة في متحف المدينة .

٨ – لوحة استحمام الإلهة ديان والصياد أكتيون – مصدرها كازا بوسطا (كازا سلوستيو) مدينة بومبيي – إيطاليا – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٤٥ منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا.

الموضوع الخامس :

١ – لوحة الغصنيات والملائكة الصيادين – بوتي – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٥. باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في السويداء.

الموضوع السادس :

١ – لوحة الألهة جي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا –منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٨٢. معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

٢– لوحة الألهة جي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا –منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٩. منشور باللغة الفرنسية .

٣– جزء من لوحة الألهة جي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في الحولية العربية السورية عام ١٩٥٩ ص ٣١ .

٤ – جزء من لوحة الآلهة جي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في الحولية العربية السورية عام ١٩٥٩ ص ٣٣ .

٥ – جزء من لوحة الآلهة جي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في الحولية العربية السورية عام ١٩٥٩ ص ٣٥ .
٦ – لوحة الفلاحة والزراعة – مصدرها مدينة شرشال – منشورة في كتاب شرشال – باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٣– صفحة ٢٥. معروضة في متحف المدينة .
٧ – لوحة الأعمال الحقلية والفلاحة والزراعة – مصدرها مدينة شرشال – منشورة في كتاب شرشال – باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٣– صفحة ٢٦. معروضة في متحف المدينة.
٨ – جزء من لوحة الإله إيون ودولاب الفصول الأربعة – مصدرها مدينة هبون الملكية (عنابة) – منشورة في كتاب هبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – لوحة الغلاف. معروضة في متحف المدينة .
٩ – من لوحة الإله إيون ودولاب الفصول الأربعة – مصدرها مدينة هبون الملكية (عنابة) – منشورة في كتاب هبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ٧٥. معروضة في متحف المدينة .
١٠ – جزء من لوحة إله الريح – مصدرها فيلا تاجورة قرب طرابلس – منشورة في كتاب مدينة طرابلس منذ الستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي – مصلحة الآثار – طرابلس ١٩٧٨ – صفحة ٩٦. معروضة في متحف السراي الحمراء في مدينة طرابلس .
١١ – لوحة الإله أيون وربات الفصول الأربعة – مصدرها فيلا سلين – قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤. صفحة ٩. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.

الموضوع السابع :

١ – لوحة أخيل – مصدرها منزل أخيل – تدمر – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢١. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف تدمر الوطني .

٢ – لوحة تعميد أخيل – مصدرها قبرص – فيلا ثيسوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٧٥.

الموضوع الثامن :

١ – لوحة الإلهة كاسيوبيا – مصدرها منزل كاسيوبيا – تدمر – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٣. منشور باللغة الفرنسية. منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٣١. معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

٢ – جزء من لوحة كاسيوبيا – مصدرها منزل كاسيوبيا – تدمر – منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة – الفنون في سورية – رقم ٣٣٧ – أب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤٤ .

٣ – لوحة كاسيوبيا – مصدرها قبرص – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٦٤ .

٤ – لوحة حوريات البحر (النيريد) – مصدرها قبرص – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٦٥ .

الموضوع التاسع :

١ – لوحة القنطورسات (السنتورات) مصدرها منزل كاسيوبيا – تدمر – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٥. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف تدمر الوطني.

الموضوع العاشر :

١ – لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٦. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

٢ – لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٧. منشور باللغة الفرنسية .

٣ – لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٩. منشور باللغة الفرنسية .

٤ – لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا– منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٤١. منشور باللغة الفرنسية.

الموضوع الحادي عشر :

١ – لوحة فسيفساء هيبوداميا – مصدرها مدينة شهبا منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٧. معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

٢ – سباق العربات – رسم جداري – مصدرها – الفوروم في مدينة بومبيي – منشورة في كتاب بومبيي ، أعمال ومراسلات المهندسين الفرنسيين في القرن التاسع عشر – المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة – والمدرسة الفرنسية في روما – وزارة الثقافة ووزارة الجامعات – المعهد الفرنسي في نابولي – ١٩٨١. منشور باللغة الفرنسية. صفحة ١٦٣. معروضة في نفس الموقع .

٣ – سباق العربات – رسم جداري – مصدرها رواق معبد أبولو – مدينة بومبيي – – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٤٥ منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا. معروضة في نفس الموقع.

٤- فسيفساء سباق العربات - مصدرها فيلا سلين- قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية - رافينا - رافينا ١٩٨٤. صفحة ٩. معروضة في الموقع. معروضة في نفس الموقع.

٥- فسيفساء سباق العربات - مصدرها فيلا سلين- قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية - رافينا - رافينا ١٩٨٤. صفحة ٩. معروضة في الموقع. معروضة في نفس الموقع.

٦- فسيفساء سباق العربات - مصدرها فيلا سلين- قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية - رافينا - رافينا ١٩٨٤. صفحة ٩. معروضة في الموقع. معروضة في نفس الموقع.

٧- فسيفساء سباق العربات - مصدرها فيلا سلين- قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية - رافينا - رافينا ١٩٨٤. صفحة ٩. معروضة في الموقع. معروضة في نفس الموقع .

٨- فسيفساء سباق العربات - مصدرها فيلا سلين- قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - منشورة في مجلة أثار العرب العدد السابع والثامن - عام ١٩٩٥ - صفحة ١٠٦ - معروضة في نفس الموقع .

٩ - لوحة فسيفساء عربة نبتين - مصدرها مدينة تيمقاد - منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد - منشورات وزارة الثقافة - الجزائر - عام ١٩٨٢- صفحة ١٠٨. معروضة في متحف المدينة.

الموضوع الثاني عشر :

١ - لوحة فسيفساء الشخصيات الرمزية - مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - وزارة

الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٨٣. معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

٢ – جزء من لوحة فسيفساء الشخصيات الرمزية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٤٣. منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثالث عشر :

١ – لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة – الفنون في سورية – رقم ٣٣٧ – أب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤٠. محفوضة في الموقع .

٢ – لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه – مصدرها قبرص –منزل أورفيه – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٥١.

٣– رسم جداري للمغني ميركوريو وأبولو – مصدرها كازا دي بريموبيانو – مدينة بومبيي – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٧٠ باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا. معروضة في نفس الموقع .

٤ – رسم جداري لعازفة البيانو – مصدرها كازا دي فابيو روفو – مدينة بومبيي – – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٢٦ منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا. معروضة في نفس الموقع .

٥ – رسم جداري للعازف والراقص – مصدرها صالة الكهان في معبد أبولون في مدينة بومبيي – منشورة في كتاب بومبيي ، أعمال ومراسلات المهندسين الفرنسيين في القرن التاسع عشر – المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة – والمدرسة الفرنسية في روما – وزارة

الثقافة ووزارة الجامعات – المعهد الفرنسي في نابولي – ١٩٨١. منشور باللغة الفرنسية. صفحة ١٤٩. معروضة في نفس الموقع .

٦ – لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه – مصدرها أحد الدياميس في مدينة طرابلس – ليبيا – منشورة في مجلة آثار العرب – العدد السادس ١٩٩٣ – صفحة ١٠٥ – معروضة في متحف السراي الحمراء في مدينة طرابلس .

٧ – لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه ومشاهد الحياة اليومية – مصدرها فيلا بالقرب من مدينة لبدا الكبرى – ليبيا – منشورة في مجلة آثار العرب – العدد السابع ١٩٩٥ – صفحة ١٠٩ – معروضة في متحف السراي الحمراء في مدينة طرابلس .

٨ – جزء من لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه مع الطاووس–– منشورة في منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة – الفنون في سورية – رقم ٣٣٧ – أب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤١.

٩ – جزء من لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه – صورة دجاجة – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٤٩. منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع عشر :

١ – لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٨٠. معروضة في نفس الموقع .

٢ – جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس– منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥١. منشور باللغة الفرنسية .

٣– جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس– منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٣. منشور باللغة الفرنسية .

٤ -جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٥. باللغة الفرنسية .

٥ - جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٧. منشور باللغة الفرنسية .

٦ - جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥١. منشور باللغة الفرنسية .

٧ - لوحة فسيفساء تعميد ديونيسوس - مصدرها - قبرص منزل أيون - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص - منشورات فليكس رافينا - إيطاليا ١٩٨٨ - منشور باللغة الإنكليزية - صفحة ٦٢ .

٨ - لوحة فسيفساء ديونيسوس - أكم - إيكاريوس - دونكارد - مصدرها - قبرص منزل ديونيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص - منشورات فليكس رافينا - إيطاليا ١٩٨٨ - منشور باللغة الإنكليزية - صفحة ٢٥ .

٩ - لوحة فسيفساء ديونيسوس والحياة اليومية - مصدرها قبرص منزل ديونيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص - منشورات فليكس رافينا - إيطاليا ١٩٨٨ - منشور باللغة الإنكليزية - صفحة ٢١ .

١٠ - جزء من لوحة فسيفساء ديونيسوس والحياة اليومية - مصدرها - قبرص منزل ديونيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص - منشورات فليكس رافينا - إيطاليا ١٩٨٨ - منشور باللغة الإنكليزية - صفحة ٢٢ .

١١ - لوحة فسيفساء مركبة باخوص - مصدرها مدينة شرشال - منشورة في كتاب شرشال - باللغة الفرنسية- منشورات وزارة الثقافة - الجزائر - عام ١٩٨٣- صفحة ٣٦. معروضة في متحف المدينة .

١٢ – لوحة فسيفساء موكب ديونيسوس – مصدرها قبرص– منزل ديونيسوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٦٧ .

١٣ – لوحة فسيفساء الرجل الذي حولته الحورية امبروسيا إلى شجرة كرمة – مصدرها فيلا سلين– قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤. صفحة ١٠. معروضة في الموقع. معروضة في نفس الموقع الصالة رقم ٥.

الموضوع الخامس عشر :

١ – لوحة فسيفساء أفروديت وأريان – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٩. معروضة في نفس الموقع .

٢ – لوحة فسيفساء فينوس – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٣. معروضة في متحف المدينة.

٣ – لوحة فسيفساء الإلهة أنفتريت – مصدرها مدينة هبون الملكية (عنابة) – منشورة في كتاب هبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ٧٧. معروضة في متحف المدينة .

٤ – لوحة فسيفساء أبولون ودفنة – مصدرها قبرص منزل ديونيسوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٢٩ .

٥ – لوحة فسيفساء أفروديت – مصدرها قبرص – جزيرة افروديت – منشورة في مجلة اليونان السياحية عام ١٩٨٣ – صفحة ٤١ .

٦ – جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٩. منشور باللغة الفرنسية .

٧ – جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦١. منشور باللغة الفرنسية .

٨ – جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٣. منشور باللغة الفرنسية .

٩ –جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٥. منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع السادس عشر :

١ – لوحة فسيفساء اختطاف أوروبا إلى جزيرة كريت – مصدرها مدينة صرين – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٨٥. معروضة في المتحف الوطني في حلب .

٢ – لوحة فسيفساء اختطاف أوروبا إلى جزيرة كريت– مصدرها مدينة جميلة – منشورة في كتاب جميلة – باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الإعلام والثقافة – الجزائر – عام ١٩٩١ –صفحة ٤٨. معروضة في متحف المدينة.

الموضوع السابع عشر :

١ – لوحة فسيفساء الحورية تيتيس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٤. معروضة في متحف السويداء .

٢ – لوحة فسيفساء الحورية انفتريت – مصدرها حمامات تاجورة – بالقرب من مدينة طرابلس – ليبيا – منشورة في كتاب مدينة طرابلس منذ الاستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي – مصلحة الآثار – عام ١٩٧٨ صفحة ٩٦ ، معروضة في متحف السراي الحمراء في طرابلس.

٣ – لوحة فسيفساء الحورية تيتيس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٨١. معروضة في الموقع.

٤ – جزء من لوحة فسيفساء الحورية تيتيس يبين وجه الحورية – منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٣٣٧ – أب ١٩٨٣ باللغة الفرنسية – صفحة ٤٠ .

٥ – لوحة فسيفساء إله البحر اوقيانوس – مصدرها مدينة انطاكيا – منشورة في مجلة انتاليا ومنطقة البحر الأبيض المتوسط السياحية – أنتاليا عام ١٩٩٩ – محفوظة في المتحف الأثري في مدينة انطاكيا .

٦ – تفاصيل في لوحة فسيفساء الحورية تيتيس – منشورة في منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة – الفنون في سورية – رقم ٣٣٧ – أب ١٩٨٣. منشور باللغة الفرنسية .

٧ – تفاصيل في لوحة فسيفساء الحورية تيتيس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٩. منشور باللغة الفرنسية .

٨ – تفاصيل في لوحة فسيفساء الحورية تيتيس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٩. منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثامن عشر :

١ – لوحة فسيفساء منارة مدينة الإسكندرية – مصر – مصدرها كنيسة قصر ليبيا – منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣. صفحة ٤٣. معروضة في نفس الموقع .

٢ – لوحة فسيفساء منظر عام لمدينة هبون الساحلية – مصدرها مدينة هبون (عنابة) الجزائر منشورة في كتاب هبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ١٢٦ . معروضة في متحف المدينة.

٣ – لوحة فسيفساء مشهد الميناء – مصدرها منزل التريكلينيوس – مدينة أفاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٨. منشور باللغة الفرنسية .

٤ – جزء من لوحة فسيفساء مشهد الميناء – مصدرها منزل التريكلينيوس – مدينة أفاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٩. منشور باللغة الفرنسية.

٥ – لوحة فسيفساء مشهد الشحن والتفريغ والوزن – مصدرها مبنى أولا دي ميزورس – مدينة أوستيا – إيطاليا – منشورة في كتاب أوستيا الحياة اليومية الجزء الثاني – منشورات وزارة الثقافة – دائرة الآثار أوستيا – روما ١٩٨٢ – لوحة ٢٧ – معروضة في متحف أوستيا. منشور باللغة الفرنسية .

٦ – لوحة فسيفساء الشحن والتفريغ البحري – مصدرها بيازال دل كوربورازوني – مدينة اوستيا – إيطاليا – منشورة في كتاب أوستيا الحياة اليومية الجزء الثاني – منشورات وزارة الثقافة – دائرة الآثار أوستيا – روما ١٩٨٢ – لوحة ٢٧ – معروضة في متحف أوستيا. منشور باللغة الفرنسية.

الموضوع التاسع عشر :

١ – جزء من لوحة فسيفساء الإلهة جي والفصول الربعة – مصدرها منزل التريكلينوس – مدينة افاميا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٩. منشور باللغة الفرنسية.

٢ – لوحة فسيفساء الميديوزا – مصدرها مدينة شحات – ليبيا – منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣. صفحة ٤٣. معروضة في متحف مدينة شحات .

٣ – لوحة فسيفساء ربات النعم الثلاث والفصول الأربعة – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٨. معروضة في الموقع .

٤ – لوح فسيفساء الفصول الأربعة – مصدرها الفيلا الرومانية – شحات – ليبيا – منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣. صفحة ٤٣. معروضة في متحف مدينة شحات .

٥ – لوح فسيفساء الفصول الأربعة –.مصدرها مدينة تيمقاد – الجزائر – منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٧. معروضة في متحف المدينة.

٦ – لوح فسيفساء جي والفصول الأربعة – مصدرها قبرص – منزل ديونيسوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٣٤ .

٧ – جزء من لوحة فسيفساء جي – مصدرها مدينة أنطاكيا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٧٥. منشور باللغة الفرنسية .

٨ – لوحة فسيفساء الحسناوات الثلاثة – مصدرها مدينة نارليكويو – أنتاليا – تركيا – منشورة في مجلة انتاليا ومنطقة البحر الأبيض المتوسط السياحية – أنتاليا عام ١٩٩٩ – محفوظة في المتحف الأثري في مدينة انطاكيا. منشورة في جميع اللغات .

الموضوع العشرون :

١ – لوحة فسيفساء عودة اوليس والخادمات – مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٦. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف الفن والتاريخ – بروكسل – بلجيكا .

٢- جزء من لوحة فسيفساء عودة اوليس والخادمات - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٦. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف الفن والتاريخ - بروكسل - بلجيكا .

الموضوع الواحد والعشرون :

١- لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٨٧. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٢- جزء من لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٨٨. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٣- جزء من لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٨٩. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٤- جزء من لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٩٠. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الثاني والعشرون :

١ - رسم لوحة فسيفساء الحوريات البحريات - النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٢. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٢- جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات - النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٣. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٣ - جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات - النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٤. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٤ - جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات - النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٥. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٥ - جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات - النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية - مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣- صفحة ١٧٨. معروضة في الموقع .

٦ - جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات - النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية - مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣- صفحة ١٧٨. معروضة في الموقع .

الموضوع الثالث والعشرون :

١- جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي - مصد رها مدينة أفاميا - المنزل الوثني - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٨٩. منشور باللغة الفرنسية.

٢ – سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي – مصد رها مدينة أفاميا – المنزل الوثني – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩١. منشور باللغة الفرنسية .

٣ – سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصد رها قرية الدير الشرقي – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٣. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

٤– سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي تتوسطها ميداليات صورت في داخلها أشكال حيوانية – مصدرها مدينة جميلة – الجزائر منشورة في كتاب جميلة – باللغة الفرنسية – منشورات وزارة الإعلام والثقافة – الجزائر – عام ١٩٩١– صفحة ٩٢. معروضة في متحف المدينة .

٥ – سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٧. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٦ – جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٨. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٧ – أجزاء من سجادات فسيفسائية ذات باعث هندسي – مصدرها مبنى الكنس في مدينة افاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٤٤. باللغة الفرنسية. معروضة في متحف مدينة أفاميا .

٨ – جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي – قبرص – مصدرها المنزل القديم المتطاول – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١١٥ .

٩ – جزء من لوحة فسيفساء كنيسة القديس جرجس – مصدرها قرية دير العدس – منشورة في الحولية السورية – عدد ١١- ١٢ – ١٩٦١/ ١٩٦٢ – لوحة ٥. منشورة في مدخل قلعة بصرى .

١٠- جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – قبرص – بازيليك ليمينيوتيسا – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١١٣ .

١١- جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصدرها فيلا سلين – قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – الصالة رقم ٥- منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤. صفحة ٥. معروضة في الموقع.

١٢- جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – قبرص – بازيليك كريسوبوليتيسا – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١٠١ .

١٣- جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – قبرص – بازيليك ايا تريات – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١٠١ .

١٤- جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصدرها منزل الأنسولا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٧. منشور باللغة الفرنسية.

الموضوع الرابع والعشرون :

١ – لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٢ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

٢ - لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية - مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣- صفحة ١٩٠.

٣ - لوحة فسيفساء الموسيقيين والراقصين - مصدرها كنيسة القديس فيتال. مدينة رافينا - إيطاليا. منشورة في كتاب رافينا ، فسيفساء - مباني أثرية - وتزيينات. الدليل التاريخي والفني ،منشور باللغة الفرنسية. بولونيا ١٩٨٤. صفحة ٣٦.

٤ - - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيين والراقصين - مصدرها كنيسة القديس فيتال. مدينة رافينا - إيطاليا. منشورة في كتاب رافينا ، فسيفساء - مباني أثرية - وتزيينات. الدليل التاريخي والفني ، منشور باللغة الفرنسية. بولونيا ١٩٨٤. صفحة ٣٧.

٥ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ١٠ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

٦ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ١١ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

٧ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٥. باللغة الفرنسية .

٨ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٩ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

٩ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٧. منشور باللغة الفرنسية .

١٠ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٩. منشور باللغة الفرنسية .

١١ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة صفحة رقم ١٢٧ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

١٢ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٢ صورة رقم ٣ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

١٣ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٢ صورة رقم ٤ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني.

١٤ - جزء من لوحة فسيفساء في كنيسة مأدبا - مدينة مأدبا - تصويرشخصي .

١٥ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٥ صورة رقم ١٠ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

١٦ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٤ صورة رقم ٨ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني.

١٧ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٥صورة رقم ١٢ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

١٨ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٧ صورة رقم ١٥ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني .

١٩- جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٦ صورة رقم ١٤ في لوحات البحث - معروضة في متحف حماه الوطني.

٢٠ - جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون - مصدرها قرية مريامين - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ - لوحة رقم ٦ صورة رقم ١٦ في لوحات البحث- معروضة في متحف حماه الوطني.

الموضوع الخامس والعشرون :

١ - لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية - مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ - صفحة ١٥٤ .

٢ - لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية - مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ - صفحة ١٥٥ .

٣ - جزء من لوحة فسيفساء كنيسة مأدبا ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية - مصدرها مدينة مأدبا . تصوير شخصي .

٤ - لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية - مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ - صفحة ١٥٦ .

٥ - لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية - مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ - صفحة ١٥٦ .

الموضوع السادس والعشرون :

١ - جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد - مصدرها مدينة أفاميا - منزل التريكلينوس - منشورة في كتاب دليل أفاميا - بروكسل ١٩٨١ صفحة ٨٩. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل - بلجيكا .

٢ – جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفاميا – منزل التريكلينوس – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٨٢ – ٨٣. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

٣ – جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – هيراقلس والأسد – مصدرها قبرص – منزل أورفيه – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٤٩ .

٤ – جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفاميا – منزل التريكلينوس – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٠. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

٥ – جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفاميا – منزل التريكلينوس – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩١. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

٦ – جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفاميا – منزل التريكلينوس – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٢. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

٧ – جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها فيلا سلين قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا –منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤. معروضة في الموقع .

الموضوع السابع والعشرون :

١ – جزء من لوحة قافلة الجمال – مصدرها مدينة أفاميا ، رواق الشارع المعمد الكبير – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة

٨٤. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا. معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

٢- جزء من لوحة فسيفساء كنيسة القديس جرجيوس في دير العدس تبين قافلة التجارة – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٨. منشور باللغة الفرنسية.

٣ – صورة من لوحة فسيفساء النواعير – مصدرها مدينة أفاميا ، رواق الشارع المعمد الكبير – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٤. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا.

الموضوع الثامن والعشرون :

١ – لوحة فسيفساء الأمازونيات المحاربات – مصدرها مدينة أفاميا ، منزل التريكلينوس – – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٥. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.

٢ – لوحة فسيفساء السيدة مريم العذراء والسيد المسيح وموكب التبريك – مصدرها مدينة رافينا – بازيليك القديس أبولونار الجديد – منشورة في كتاب رافينا ، فسيفساء – مباني أثرية – وتزيينات. الدليل التاريخي والفني ، منشور باللغة الفرنسية. بولونيا ١٩٨٤. صفحة ١٠٦.

٣ – لوحة فسيفساء السيد المسيح وموكب التبريك – مصدرها مدينة رافينا – بازيليك القديس أبولونار الجديد – منشورة في كتاب رافينا ، فسيفساء – مباني أثرية – وتزيينات. الدليل التاريخي والفني ، منشور باللغة الفرنسية. بولونيا ١٩٨٤. صفحة ١٢١.

٤ – جزء من لوحة فسيفساء الأمازونيات المحاربات – مصدرها مدينة أفاميا، منزل التريكلينوس – – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٦. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.

٥ – جزء من لوحة فسيفساء الأمازونيات المحاربات– مصدرها مدينة أفاميا، منزل التريكلينوس – منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٧. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.

٢ – لوحة فسيفساء واحدة من الأمازونيات المحاربات – مصدرها – قبرص – منزل أورفيه – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٥٠ .

الموضوع التاسع والعشرون :

١ – لوحة فيسفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٨. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.
٢ – جزء من لوحة مشاهد الصيد – مصدرها مدينة جميلة – الجزائر – منشورة في كتاب جميلة – منشور باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الإعلام والثقافة – الجزائر – عام ١٩٩١– صفحة ١٠٣. معروضة في متحف المدينة .
٣ – جزء من لوحة فيسفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٩. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.
٤ – جزء من فسيفساء كنيسة مادبا – مصدرها مدينة مأدبا . تصوير شخصي .
٥ – جزء من فسيفساء كنيسة مادبا – مصدرها مدينة مأدبا . تصوير شخصي .
٦ – جزء من لوحة فيسفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢١. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.
٧ – جزء من لوحة فيسفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية –

بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٩. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في الموقع.

الموضوع الثلاثون :

١ - لوحة فسيفساء الدب الواثب - مصدرها قرية حدادين - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢٥. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في متحف حلب الوطني.

٢ - لوحة فسيفساء مصارعة الثيران - مصدرها فيلا سلين قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - صالة فسيفساء الثور - منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية - رافينا - رافينا ١٩٨٤. معروضة في الموقع .

٣ - لوحة فسيفساء الأسرى - مصدرها مدينة تيبازا - منشورة في كتاب المنظر وأطلال تيبازا - منشورات الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية - ولاية تيبازا - الجزائر - ١٩٩٦.

الموضوع الواحد والثلاثون :

١ - جزء من فسيفساء بازليك الإمبراطور جستنيان - مصدرها مدينة صبراتة - ليبيا - منشورة في مجلة أثار العرب العدد السادس - عام ١٩٩٣ - صفحة ١١٢- معروضة في نفس الموقع .

٢ - جزء من فسيفساء بازليك الإمبراطور جستنيان - مصدرها مدينة صبراتة - ليبيا - منشورة في مجلة أثار العرب العدد السادس - عام ١٩٩٣ - صفحة ١١٣- معروضة في نفس الموقع .

٣ - جزء من لويحة فسيفساء كتابة التكريس وسط ميدالية - مصدرها كنيسة فركيا - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ - صفحة ١٥٥ القسم الأجنبي .

٤ - أجزاء من فسيفساء بازليك الإمبراطور جستنيان - مصدرها مدينة صبراتة - ليبيا - منشورة في مجلة أثار العرب العدد السابع والثامن - عام ١٩٩٥ - صفحة ١١١- معروضة في نفس الموقع .

٥ – لوحة فيسفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية – مصدرها عين الباد – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣٩. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

٦ – لوحة فسيفساء الغزال فوق أرضية مزهرة – مصدرها مدينة أفاميا – منزل الغزال – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣٥. منشور باللغة الفرنسية.

٧ – أجزاء من لوحة فسيفساء كنيسة فركيا – في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦١/١٩٦٢ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧ .

الموضوع الثاني والثلاثون :

١ – جزء من لوحة فسيفساء شجرة الفاكهة والفهد – مصدرها كنيسة حلاوة – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢٧. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

٢ – جزء من لوحة فسيفساء مطاردة الحيوانات – مصدرها كنيسة حوارتة العليا – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢٩. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

٣ – جزء من لوحة فسيفساء ذات أرضية مزهرة – مصدرها قبرص – بازيليك سيرفالوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١٤٢.

٤ – جزء من لوحة فسيفساء تخيل الجنة – مصدرها كنيسة أم حارتين – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣١. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

٥ – جزء من لوحة فسيفساء تخيل الجنة – مصدرها كنيسة أم حارتين – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣١. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

٦ – جزء من لوحة فسيفساء حيوانات ونباتات مائية – مصدرها كنيسة تل حواش – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣١. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

٧ – جزء من لوحة فسيفساء كنيسة القديس جرجيوس – ذات باعث هندسي – مصدرها دير العدس. في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦٢/١٩٦١ – لوحة ٥ .

٨ – جزء من لوحة الفسيفساء الغنية بالألوان والكتابة – مصدرها مدينة أفاميا – مبنى الكاتدرائية – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣١. منشور باللغة الفرنسية.

٩ – جزء من لوحة فسيفساء الموكب الجنائزي المسيحي – مصدرها مدينة حمص – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٤. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

١٠ – جزء من لوحة فسيفساء ملحق الحيوانات – مصدرها كنيسة محردة – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٦. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق.

الموضوع الثالث والثلاثون :

١ – لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية – مصدرها كنيسة القديس جرجس – دير العدس –منشورة في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦٢/١٩٦١ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧. معروضة في متحف بصرى المكشوف .

٢ – مخطط عام لكنيسة القديس كريستوف – مصدرها موقع قبر حيرام – منشورة في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦٢/١٩٦١ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧. معروضة في متحف اللوفر في باريس .

٣– لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية بعد الكشف عنها مباشرةً – مصدرها كنيسة القديس جرجس – دير العدس –منشورة في الحولية

السورية العدد ١١ - ١٢ - عام ١٩٦٢/١٩٦١ - صفحة ٦٧ - لوحة ٧. معروضة في متحف بصرى المكشوف .

٤ - جزء من لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية - مصدرها كنيسة القديس جرجس - دير العدس -منشورة في الحولية السورية العدد ١١ - ١٢ - عام ١٩٦٢/١٩٦١ - صفحة ٦٧ - لوحة ٧. معروضة في متحف بصرى المكشوف .

٥ - جزء من لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية - مصدرها كنيسة القديس جرجس - دير العدس -منشورة في الحولية السورية العدد ١١ - ١٢ - عام ١٩٦٢/١٩٦١ - صفحة ٦٧ - لوحة ٧. معروضة في متحف بصرى المكشوف .

٦ - جزء من لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية - مصدرها كنيسة القديس جرجس - دير العدس -منشورة في الحولية السورية العدد ١١ - ١٢ - عام ١٩٦٢/١٩٦١ - صفحة ٦٧ - لوحة ٧. معروضة في متحف بصرى المكشوف .

٧ - لوحة فسيفساء تعرض مخطط مدينة القدس في العهد البيزنطي - مصدرها مدينة مأدبا .

الموضوع الرابع والثلاثون :

١ - لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة - الفنون في سورية - رقم ٣٣٧ - أب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية - لوحة الغلاف .

٢ - لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة - الفنون في سورية - رقم ٣٣٧ - أب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية - صفحة ٤٥ .

٣ - لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٥٣. منشور باللغة الفرنسية .

٤ – لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية – بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٥٥. منشور باللغة الفرنسية .

٥ – لوحة فسيفساء من مشاهد الجنة – مصدرها ضريح السلطان الضاهر بيبرس – دمشق. منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة – الفنون في سورية – رقم ٣٣٧ – أب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤٥.

مراجع البحث العربية

القاموس المحيط – الفيروز آبادي .

قاموس المحيط – دار الحضارة العربية – بيروت.

مختار القاموس – الدارالعربية للكتاب .

أبو حامد (محمود) النمس (محمود) : مدينة طرابلس منذ الاستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي ، طرابلس ١٩٨٧ .

البني (عدنان) : معرض المرآة السورية من خلال المكتشفات الأثرية، وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف – دمشق ٢٠٠٣ .

البني (عدنان) الأسعد (خالد) تدمر أثرياً – تاريخياً وسياحياً. دمشق ١٩٧٩.

البني (عدنان) وصليبي (نسيب) : الديماميس البيزنطية ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤.

العش (محمد أبو الفرج)– الجندي (عدناكن) – زهدي (بشير) : المتحف الوطني بدمشق. دمشق ١٩٦٩ .

الفخراني (فوزي عبد الرحمن) : الرائد في التنقيب عن الآثار. بنغازي ١٩٩٣.

المحجوب (عمر صالح) : تقرير أولي عن فسيفساء فيلا وادي ياله. (سلين) مجلة ليبيا القديمة ، المجلد ١٥ – ١٦. مصلحة الآثار طرابلس ١٩٨٧. ص ١٠– ١٥.

النيفر (المنجي) : الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء. تونس ١٩٦٩ .

بدوي (حسن) : الفسيفساء بين الخصوصية المغربية والأصول الدمشقية ، (الآثار ، السنة الثانية ، العدد الثامن ، تشرين ثاني / كانون أول عام ٢٠٠٤ ص ٢٤ – ٢٩ .

بهنسي (عفيف) – الموسوعة العربية – الجمهورية العربية السورية – طبعة أولى عام ٢٠٠٦ مجلد ١٤ – ص ٥٣٩ – ٥٤١ .

بهنسي (عفيف) الجامع الأموي. دمشق ١٩٨٨.

ديورانت (ول) قصة الحضارة (الجزء ١١) : الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية ، القاهرة ١٩٥٦.

دحماني (سعيد) : هبون الملكية ، معالم ونصب الجزائر ، الوكالة الوطنية وحماية المعالم والنصب الجزائر التاريخية ١٩٩١

تغليسية (محمد) : آثار ومتحف تيمقاد. الجزائر ١٩٨٢ .

قويدر (رمضان أحمد) – عيسى (محمد علي) تاريخ الوطن العربي وحضارته في الصور القديمة. طرابلس ١٩٩٠ .

زقزوق (عبد الرزاق) : فسيفساء مريمين في متحف حماه. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد العشرون ١٩٧٠، ص ٧٦ – ٨٠ .

زهدي (بشير) : الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقيين على أثارنا الفنية. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢، ص ٨١ – ١٢٢ .

زهدي (بشير) : لوحة فسيفساء من شهبا وأسطورة أونوماؤوس وهيبوداميا وبيلوبس. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الخامس والأربعون والسادس والأربعون ٢٠٠٢/٢٠٠٣ ، ص ١٠١– ١٠٦ .

شحادة (كامل) : فسيفساء كنيسة موقة. الحوليات الأثرية العربية السورية ، المجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢، ص ١٤٥ – ١٥٦ .

عبد الحق (سليم عادل) : نظرات في الفن السورية قبل الإسلام ، فن الفسيفساء السورية في العصر المسيحي ، الحوليات الأثرية السورية المجلد الحادي عشر والثاني عشر ١٩٦١/١٩٦٢ ص ٢٣ – ٣٤ و ٦١ – ٦٧ .

عيسى (محمد علي) ،معالم من الآثار المسيحية المبكرة في ليبيا منذ بداية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السادس الميلادي. مجلة أثار العرب ، العدد السادس ، آذار ١٩٩٣. ص ١٠٤ – ١١٤ .

عيسى (محمد علي) ،الحياة العامة في المدن الليبية القديمة أثناء الاستعمار الروماني من خلال بعض نماذج الفسيفساء. مجلة أثار العرب ، العدد السابع والثامن ، آذار ١٩٩٥. ص ٩٩ – ١١١ .

فردي (صباح) فريال (ج) : المنظر وأطلال تيبازا. الجزائر ١٩٩٦.

مقداد (خليل) : حوران عبر التاريخ ، دمشق ١٩٩٦ .

مقداد (خليل) : درعا مدينة المدائن – مدينة الديكابولس. دمشق ١٩٩٨.

مقداد (خليل) : مسرح بصرى الأثري. دمشق ٢٠٠١ .

مقداد (خليل) : بصرى عاصمة الأنباط. دمشق ٢٠٠٤ .

محسن ود (زهير صاحب) – الخطاط (سليمان) : تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين ، مطبعة التعليم العالي جامعة بغداد ، بغداد ١٩٨٧ .

همفري (جون) : ميدان سباق المركبات في لبدا ، مجلة ليبيا القديمة – العدد ٩/١٠ طرابلس ١٩٧٣.

مراجع البحث الأجنبية

AL MAHJUB , Om'ar. I Mosaici della villa di Silin .III colloquio internazionale sul mosaico antico. Ravenna 6 – 10 settembre 1984. Edizioni del Girasole. Ravenna 1984 .

BALTY , Jean ch. L, évêque Paul et programme architectural et décoratif de la cathédrale d, Apamée dans Mélanges p. Col -lart Lausanne, 1976. pp. 31 - 46.

BALTY , Jean ch. Guide d, APAMEE, Bruxelles, 1981 .

BALTY, Jean ch .Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l, hellénisme et de la politique antichrétienne de l, empereur dans Dialogues d'histoire ancienne, I. 1974.

BALTY, Jean ch. Nouvelle Mosaïques du IVe siècle sous la cathédrale de l, est, dans Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969 - 1971, Bruxelles, 1972. p. 163 - 184.

Bruxelles, 1972. p. 163 - 184.

BALTY, Jean ch. K, CHÉHADÉ. Et W, VAN RENGEN. Mosaïques de l, église de Herbet Mûqa = Fouilles d, Apamée de Syrie. Miscellanea, 4. Bruxelles, 1969.

BALTY, janine. Mosaïques Antiques Du proche - orient. I : Des origines à la Tétrarchie, dans Aufstieg und Niedergang der römischen Welt XII, 2 (Berlin - New York 1981) p. 347 - 429 .

BALTY, Janine , Mosaïques de Syrie. Archéologie et Histoire de la Syrie .II. Printed in Germany 1989. pp 491 -524.

BALTY , janine , Mosaïques en Syrie au Ve siècle et leur répertoire, Byzantion 54. 1984. p 437 -468 .

BALTY , janine , Mosaïques Antiques De Syrie , Bruxelles , 1977 .

BALTY , janine. La grande Mosaïques de chasse du triclinos = Fouilles d, Apamée de Syrie. Miscellanea , 2. Bruxelles , 1969.

BALTY , janine. Une nouvelle mosaïques du IVe siècle dans l, édifice dit au triclinos à Apamée, AAS 20 , 1970 p. 81 - 92 .

BANDINCLLI , Ronuccio Biänchi. Rome a la fin de l,art antique. Paris 1977 .

BENSEDDIK , N. FERDI , S. LEVEAU , PH. CHERCHEL. ALGER , 1983 .

BERTHIER , André. TIDDIS Antique Castellvm Tidditanorvm. ALGER 1991

BERTI , F. (= Mosaici Antichi in Italia , Région Ottava) , Ravenna : I Roma 1976 .

BOUNNI , A. Les catacombes d,Emese (Homs) en Syrie dans Archeologia , 37. 1970. pp. 42 - 49 .

BUSTACCHINI , Gianfanco. RAVENNA. I mosaici I monumenti L,ambiente. Ravenna. 1984

CANIVET , P. La mosaïque d,Adam dans l, église syrienne de Huarte du Ve siècle dans Cahiers archéologiques , XXIV 1975 ..pp 49 -65 .

CAPETI , Sandro .Mosaci di RAVENNA. Ravenna , Italia 1988 .

CARBONNEAUX , Elisabeth. Restauratiob de l,objet archéologie. publication du musée de Normandie - no 4. CAEN 1983

CHARBONNEAUX , J. Aion et Philippe l, Arabe. MEFR 72 , 1960 , p. 153 - 272 .

CHATELET , Albert. Histoire de l,art , tom l. Larousse , Paris 1985 .

CHEHAB = M. CHEHAB , Mosaïque du Liban Bulletin du musée de Beyrouth , tome XIV - XV , 1958 , 1959 .

DEGEORGE , Gerrard. Mosaïques de Syrie. Dans l,ŒIL , l,art sous toutes ses formes. Les arts en Syrie. Revue d,art No 337 , août 1983 , pp , 40 – 45 .

. Manuel d,art Byzantin , Paris 1925. Charles، DIEHL

DUCHESNE , GUILLEMIN - M , Ētude comlementaire de la Mosaïque au concert de Hama et étude préliminaire d,une Mosaïques que inédite de Souweida dans Rendiconti Accademia dei Lincei , XXX 1975 pp 105- 111 .

DULIĒRE , C. Ateliers de mosaïstes de la seconde moitié du Ve siècle dans les actes du colloque Apamée de Syrie .I = Miscellanea , 6. Bruxelles , 1969. cit , pp , 125 – 128 et pl. LII .

DULIĒRE , C. La mosaïque Des Amazones , = Fouilles d, Apamée de Syrie Miscellanea , 1. Bruxelles , 1968 .

DULIĒRE , C. Mosaïques Des portiques de la Grande Colonnade = Fouilles d, Apamée de Syrie Miscellanea , 6. Bruxelles , 1969. pp 125 - 128 .

DUNAND , M. Rapport sur une mission archéologique au Djebl Druze dans Syria VI 1952 pp 295 - 296. Syria VII 1926 p 335 ..

FEVRIER , Paul - Albbert , DJEMILA. ALGER 1991 .

FESTUGIĒRRE , A - J. La Mosaïque de Philippopolis et les sarcophages au Prométhée. La revue des art 7 , 1957 p. 195 - 202 .

FESTUGIĒRRE A - J .Antioche païenne et chrétienne. Paris 1959 .

Hans Rupprecht .Mosaiken aus einer Therme in Gallineh (Lattakia) In Tartus und Sein Hintterland , Damaskus 2001 pp , 55 - 60 .

HANFMANN , G. M. A. Socrates and Christ dans Harvard Studies in Classical philology LX 1951, pp 205 - 233 .

JOURDAN , C. Sondages dans l,insula au triclinos 1970-1971 dans les actes du colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1969-1971. Fouilles

d,Apamée de Syrie. Miscellanea 7 (Bruxelles , 1972) , pp. 129 - 132 .

LANCEL , Serge. TIPASA DE MAURĒTANIE. ALGER 1991 .

LAPUCCI , Mario. Mosaic floors at Cyprus. Ravenna , Italia 1988 .

LASSUS, J. Vénuse marine dans les mosaïques greco - romaine (Paris, 1965) , pp. 175 - 190 .

LAVEDAN , P. Dictionaire illustré de la mythologie et des antique grecques et romaine , Librairie Hachette. 1931.

LEVI , Doro , Antioche Mosaic Pavements (Princeton,1947) .

DE LOREY , E et Marguerite VAN BERCHEM. Les mosaïques de mosquée des la mosquée des Omeyyades à Damas dans monuments et mémoires. Fondation Eugéne Piot , XXX 1929 pp. 111 - 139 .

DE LOREY , E. Les mosaïques de la mosquée des Omeyyades à Damas dans Syria , XII 1931 , pp. 326 - 349 .

MAILLARD , Robert , Dictionnaire universel de la peinture tom 5 , Paris , 1975 .

MARCILLET JAUBERT , jean. Inscription sur mosaique de Frikya. AAAS , vol ,XXII , T , 1 – 2 , 1972 , pp 151 – 155 .

MARTORELLI , Luisa. Disegnatori di Pompei inizi dell,800. POMPEI 1748 – 1980 , I Tempi della documentazione. Roma 1981 pp. 43 – 46 .

MUKDAD , Khalil. L,urbanisme de Bosra a l,époque romaine , these de doctora de 3e cycle. Universite de Paris I. 1984 .

MUKDAD , Khalil. Le théâtre antique de Bosra (Syrie) Damas 2001 .

PAVOLINI , Carlo. OSTIA VITA QUOTIDIANA - II. Roma 1982 .

PEROCHE , E. Peinture de la chamber des prétres

du temple d,Apollon (de Venus). POMPÉI. Travaux et envois architects français au XIXe siécle. Ecole française de Rome IFDN , Naple 1981. p 149. fig 20.

RIEDERER , Josef. Restoration et Preservation. Institut Goethe 1986 .

RACHET , Guy , Dictionnaire de l,archéologie , Robert Laffont , Paris. 1983 .

STERN Henri , Les Mosaïques Des Maisons d,Achille et de Cassiopée à Palmyre (Paris , 1977) .

RENAN , Ernest. Mission de Phénicie. Paris. 1874 .

STERN Henri , La mosaïque D,Orphée de Blanzyles - Fismes dans Gallia , XIII 1955 , pp. 41 - 77

THIRION , J. Orphée magicien dans la mosaïque romaine dans Melanges École française Rome , LXVII 1955 , pp. 149 - 197 .

STRZYGOWSKI, Joseph. L'Ancient art chretien de Syrie , Paris 1936.

TURCAN , R. Les sarcophages romains a representations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse. paris 1966. pp. 510 - 535

VERHOOGEN. V. Apamée de Syrie aux musées d,art et d,histoire , Bruxelles , 1981 .

VAN BERCHEM , Marguerite. the mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus , en annexe à K. A. C .CRESWELL, Early Muslim Architecture. Oxford , 1932. pp 147 - 252 .

WILL , Ernest. Une nouvelle mosaique de Chahba dans AAS III 1953 , pp. 27 - 48 .

ZAIDAH , Roger. Nouvlle Mosaïques du IVe siecle sous la Derniéres découvertes au Prroche Orient dans Mosaïques décors de sols = Les dossiers de l,archéologie no 15 mars- avril 1976 pp. 93-100 .

ZAQZOUQ , A. DUCHESNE , GUILLEMIN - M. La mosaïque de Mariamin dans AAAS XX 1970 , pp. 93 - 125 .

ملحق الصور

الموضوع الأول ١:

صورة فسيفساء ذات نموذج كلاسيكي مصدرها منزل التركلينيوس – أفاميا. منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣. منشور باللغة الفرنسية. معروضة في نفس الموقع.

الموضوع الأول ٢:

صورة فسيفساء ذات نموذج بكلاسيكي – مصدرها كاتدرائية بصرى الأولى – غير منشورة . مازالت في الموقع ، وتمت إعادة تغطيتها وطمها بعد الكشف عنها للمحافظة عليها من التلف لحين الانتهاء من العمل وصيانة الموقع .

الموضوع الثاني ١

صورة فسيفساء إله النهر – مصدرها حمامات غاليكا – منشورة في كتاب جانين بالتي صفحة ١٥ . معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

الموضوع الثاني٢:

صورة فسيفساء إله النهر – مصدرها حمامات غاليكا – المصدر كتاب طرطوس والمناطق المجاورة – معهد الآثار الألماني – دمشق ٢٠٠١، صفحة ٥٤. معروضة في متحف طرطوس.

نهر الفرات

الموضوع الثاني ٣:

فسيفساء إله نهر الفرات – مصدرها كنيسة قصر ليبيا ، منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣ ، صفحة ١٨ . معروضة في نفس الموقع .

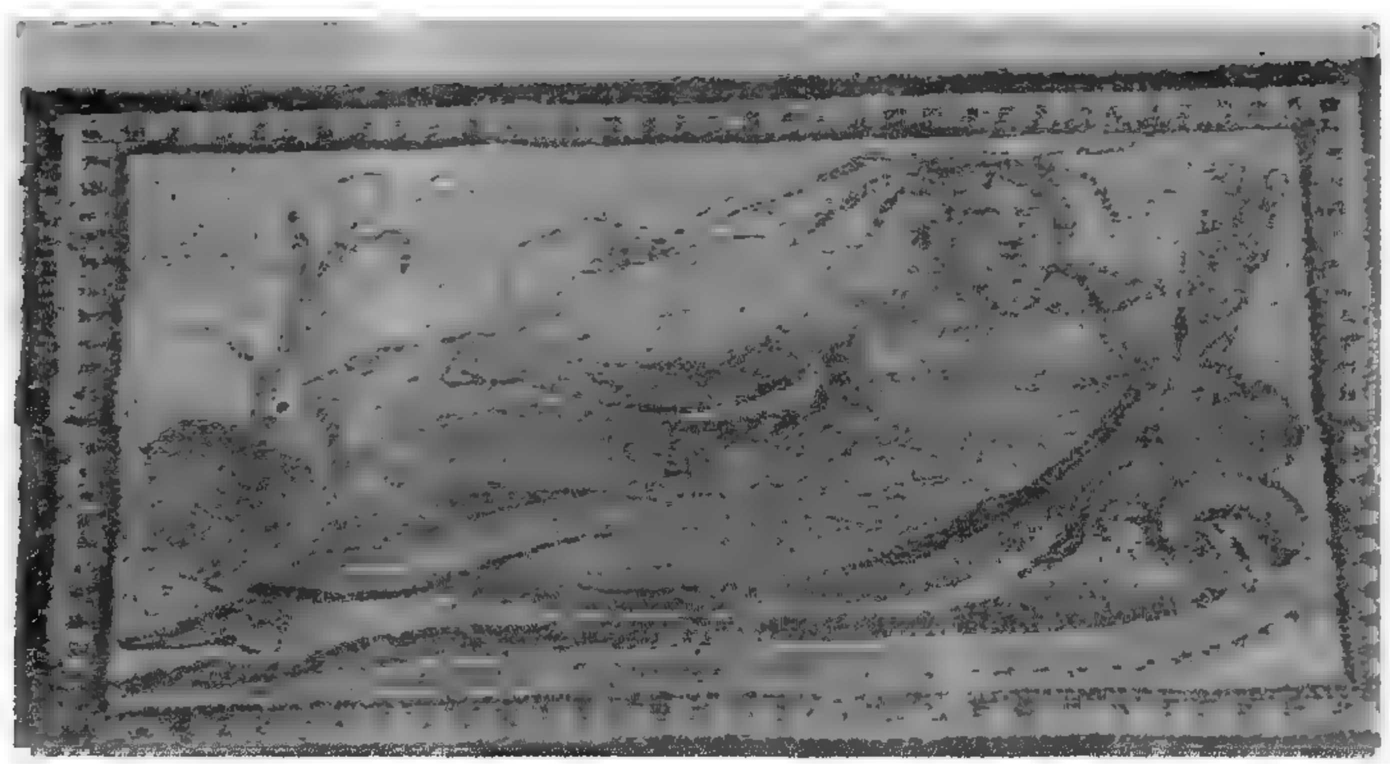


فسيفساء «إله النهر»

الموضوع الثاني ٤:

فسيفساء إله النهر – مصدرها الفوروم – مدينة هيبون الملكية (عنابة) – منشورة في كتاب هيبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ٥٠ .معروضة في متحف المدينة.

الـه الأنهـــــار



الموضوع الثاني٥:

فسيفساء إله النهر – مصدرها منزل مجاور لشارع الكاردو الكبير - مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٣– صفحة ١٠٧ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الثاني٦:

فسيفساء إله النهر – مصدرها مدينة الرستن – منشورة في كتاب آثار وتاريخ سورية جزء ٢ – منشور في ألمانيا باللغة الفرنسية بالتعاون مع المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية عام ١٩٩٠– صفحة ٥٠٤ .

الموضوع الثالث ١:

لوحة الإلهة فينوس – مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة . مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣– صفحة ١٧٢ . معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

الموضوع الثالث ٢:

لوحة الإلهة فينوس - مدينة صرين - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية - مهرجان المحبة. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢ - صفحة ١٨٦ معروضة في المتحف الوطني في حلب.

الموضوع الثالث ٣:

صورة غطاس البحار والمحيطات – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٧ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثالث ٤:

لوحة الإلهة فينوس – مصدرها مدينة شرشال – منشورة في كتاب شرشال – باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٤٨ . معروضة في متحف المدينة.

الموضوع الثالث ٥:

لوحة الإلهة فينوس – مصدرها مدينة جميلة - الجزائر– منشورة في كتاب جميلة – منشور باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الإعلام والثقافة - الجزائر – عام ١٩٩١– صفحة ٣١ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الثالث ٦:

لوحة الإلهة فينوس – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل اثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٢ . معروضة في متحف المدينة .

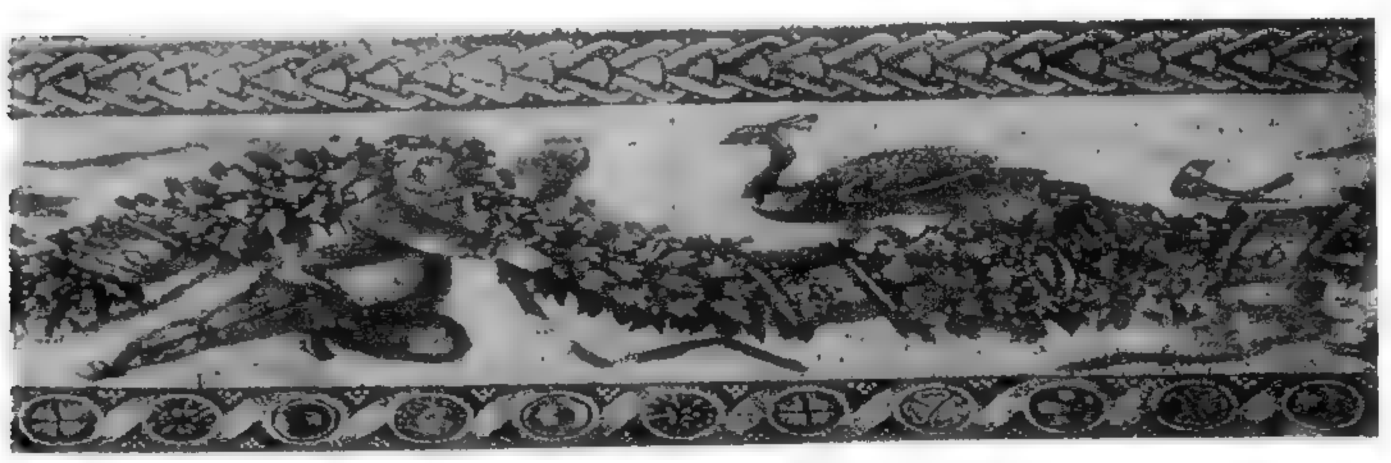
الموضوع الرابع ١:

لوحة استحمام الإلهة أر تميس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٢ – صفحة ١٧٢ . معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

الموضوع الرابع ٢:

لوحة استحمام الإلهة أرتميس – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢١ . منشور باللغة الفرنسية .





الموضوع الرابع ٣:

لوحة استحمام الإلهة أرتميس - أشكال الزينة في الإطار - مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٣ . باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع ٤:

لوحة استحمام الإلهة ارمافروديت - مصدرها مدينة تيمقاد - منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد - منشورات وزارة الثقافة - الجزائر - عام ١٩٨٢ - صفحة ١٠١ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الرابع ٥:

لوحة استحمام الإلهة ديان والصياد أكتيون – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ١٠٥ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الرابع ٦:

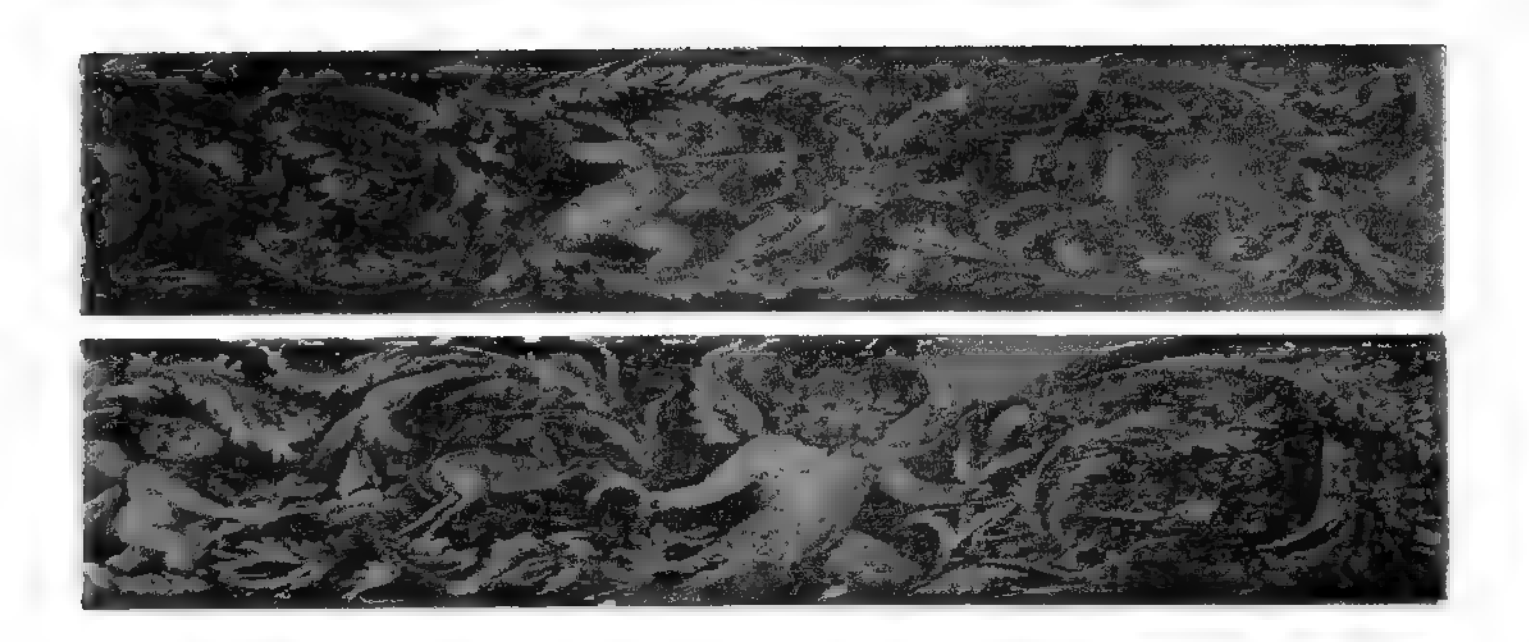
مشهد من مواقع الاستحمام الجماعي – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٨٩ . معروضة في متحف المدينة .

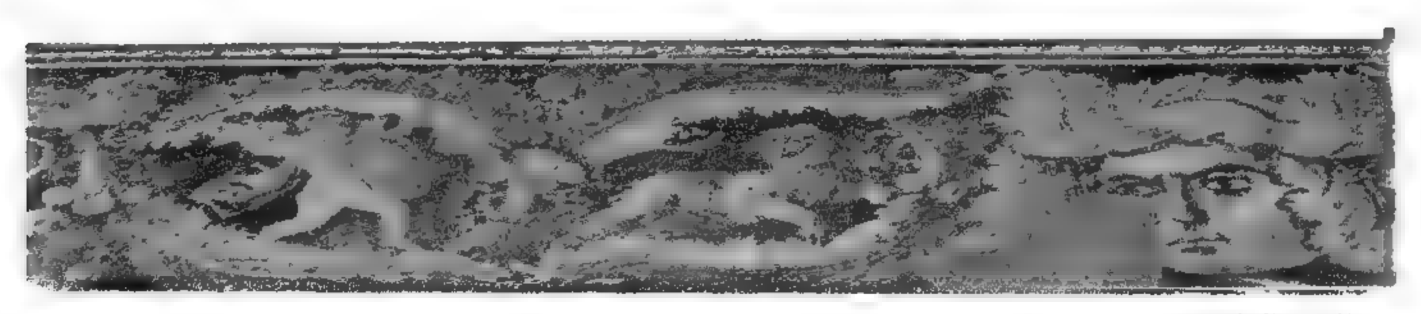
الموضوع الرابع٧:

لوحة استحمام سيدة بشكل مفرد – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل أثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٩ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الرابع ٨:

لوحة استحمام الإلهة ديان والصياد اكتيون – مصدرها كازا بوسطا (كازا سلوستيو) مدينة بومبيي - إيطاليا – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٤٥ منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا .





الموضوع الخامس ١ :

لوحة الفصليات والملائكة الصيادين — بوتي — مصدرها مدينة شهبا — منشورة في كتاب جانين بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٥ . باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

الموضوع السادس ١:

لوحة الآلهة جي وأيون وبروميثية - مصدرها مدينة شهبا -منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية - وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية - مهرجان المحبة ، مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣- صفحة ١٨٢ . معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

الموضوع السادس ٩:

لوحة الآلهة حي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب جمبر بالني – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٩ . منشور باللغة الفرنسية

الموضوع السادس ١٣:

جزء من لوحة الآلهة حي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في الحوليات الأثرية السورية عام ١٩٥٩ ص ٢١

الموضوع السادس ٤:

جزء من لوحة الآلهة جي وأيون وبروميثيه – مصدرها [illegible] منشورة في الحوليات العربية السورية عدد ١٩٥٩ ص [illegible]

الموضوع السادس ٥:

جزء من لوحة الآلهة جي وأيون وبروميثية – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في الحولية العربية السورية عدد [illegible] ص ٥

الموضوع السادس ١٦

لوحة الفلاحة والزراعة - مصدرها: متحف شرشال - منشورة في كتاب شرشال - باللغة الفرنسية - منشورات وزارة الثقافة - الجزائر - عام ١٩٨٢ - صفحة ٢٥، معروضة في متحف المدينة.

الموضوع السادس ١٧

لوحة الأعمال الحقلية، الفلاحة والزراعة - مصدرها متحف شرشال - منشورة في كتاب شرشال - باللغة الفرنسية - منشورات وزارة الثقافة - الجزائر - عام ١٩٨٢ - صفحة ٢٦، معروضة في متحف المدينة

الموضوع السادس ٨:

جزء من لوحة الإله إيون ودولاب الفصول الأربعة - مصدرها مدينة هيون الملكية (عنابة) - منشورة في كتاب هيون الملكية - الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية - الجزائر - لوحة الغلاف. معروضة في متحف المدينة .



الموضوع السادس ٩:

من لوحة الإله إيون ودولاب الفصول الأربعة - مصدرها مدينة هيون الملكية (عنابة) - منشورة في كتاب هيون الملكية - الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية - الجزائر - صفحة ٧٥ . معروضة في متحف المدينة . ٩ - من لوحة الإله إيون ودولاب الفصول الأربعة - مصدرها مدينة هيون الملكية (عنابة) - منشورة في كتاب هيون الملكية - الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية - الجزائر - صفحة ٧٥ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع السادس ١٠:

جزء من لوحة إله الريح – مصدرها فيلا تاجورة قرب طرابلس – منشورة في كتاب مدينة طرابلس منذ الستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي – مصلحة الآثار – طرابلس ١٩٧٨ – صفحة ٩٦ . معروضة في متحف السراي الحمراء في مدينة طرابلس .

الموضوع السادس ١١:

لوحة الإله أيون وربات الفصول الأربعة – مصدرها فيلا سلين – قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤ . صفحة ٩ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في الموقع .

الموضوع السابع ١:

لوحة أخيل - مصدرها منزل أخيل - تدمر - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢١ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف تدمر الوطني .



الموضوع السابع ٢:

لوحة تعميد أخيل — مصدرها قبرص — فيلا تيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص — منشورات فليكس رافينا — إيطاليا ١٩٨٨ — منشور باللغة الإنكليزية — صفحة ٧٥ .

الموضوع الثامن ١:

لوحة الإلهة كاسيوبيا – مصدرها منزل كاسيوبيا – تدمر – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٣ . منشور باللغة الفرنسية . منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣ – صفحة ١٢١ . معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

الموضوع الثامن ٢:

جزء من لوحة كاسيوبيا – مصدرها منزل كاسيوبيا – تدمر – منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٢٣٧ – آب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤٤ .

الموضوع الثامن ٣:

لوحة كاسيوبيا – مصدرها قبرص – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الانكليزية – صفحة ٦٤.

الموضوع الثامن ٤:

لوحة حوريات البحر (النيريد) – مصدرها قبرص – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٦٥.

الموضوع التاسع :

لوحة القنطورسات (السنتورات) مصدرها منزل كاسيوبيا – تدمر - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٥ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف تدمر الوطني .

الموضوع العاشر :

لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٦ منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

الموضوع العاشر ٢:

لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٦ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في السويداء .

الموضوع العاشر ٣:

لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٣٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع العاشر :

لوحة مشهد المائدة – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٤١ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الحادي عشر :

لوحة فسيفساء هيبوداميا – مصدرها مدينة شهبا منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣ – صفحة ١٧٧ . معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

الموضوع الحادي عشر ٢:

سباق العربات - رسم جداري - مصدرها - الفوروم في مدينة بومبيي - منشورة في كتاب بومبيي ، أعمال ومراسلات المهندسين الفرنسيين في القرن التاسع عشر - المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة - والمدرسة الفرنسية في روما - وزارة الثقافة ووزارة الجامعات - المعهد الفرنسي في نابولي - ١٩٨١ . منشور باللغة الفرنسية . صفحة ١٦٣ . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الحادي عشر ٣:

سباق العربات - رسم جداري - مصدرها رواق معبد أبولو - مدينة بومبيي - - منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ - ١٩٨٠ - زمن الإكتشافات - وزارة الثقافة عام ١٩٨١- صفحة ٤٥ منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا . معروضة في نفس الموقع .

الحادي عشر ٤:

فسيفساء سباق العربات – مصدرها فيلا سلين– قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤ . صفحة ٩ . معروضة في الموقع . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الحادي عشر ٥:

فسيفساء سباق العربات – مصدرها فيلا سلين– قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤ . صفحة ٩ . معروضة في الموقع . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الحادي عشر ١٦:

فسيفساء سباق العربات – مصدرها فيلا سلين– قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤ . صفحة ٩ . معروضة في الموقع . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الخامس عشر ١٧:

جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦١ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الحادي عشر ٨:

فسيفساء سباق العربات – مصدرها فيلا سلين– قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في مجلة آثار العرب العدد السابع والثامن – عام ١٩٩٥ – صفحة ١٠٦ – معروضة في نفس الموقع.

الموضوع الحادي عشر ٩

لوحة فسيفساء عربة نبتين – مصدرها مدينة تيمقاد – منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة – الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ١٠٨ . معروضة في متحف المدينة.

الموضوع الثاني عشر ا:

لوحة فسيفساء الشخصيات الرمزية – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢– صفحة ١٨٣ معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

الموضوع الثاني عشر ا:

جزء من لوحة فسيفساء الشخصيات الرمزية – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٤٢ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثالث عشر ١:

لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه - مصدرها مدينة شهبا - منشورة في منشورة في مجلة الفن في جميع أشكالة — الفنون في سورية - رقم ٢٣٧ — أب ١٩٨٢ منشور باللغة الفرنسية — صفحة ٤٠ . محفوظة في الموقع .

الموضوع الثالث عشر ٢:

لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه — مصدرها قبرص —منزل أورفيه - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص — منشورات فليكس رافينا — إيطاليا ١٩٨٨ — منشور باللغة الإنكليزية — صفحة ٥١ .

الموضوع الثالث عشر٣:

رسم جداري للمغني ميركوريو و أبولو – مصدرها كازا دي بريموبيانو - مدينة بومبيي – – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٧٠ باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الثالث عشر٤:

رسم جداري لعازفة البيانو – مصدرها كازا دي فابيو روفو - مدينة بومبيي – – منشورة في كتاب بومبيي بين أعوام ١٧٤٨ – ١٩٨٠ – زمن الإكتشافات – وزارة الثقافة عام ١٩٨١– صفحة ٣٦ منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة نابولي إيطاليا . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الثالث عشر ٥:

رسم جداري للعازف والراقص – مصدرها صالة الكهان في معبد أبولون في مدينة بومبيي – منشورة في كتاب بومبيي ، أعمال ومراسلات المهندسين الفرنسيين في القرن التاسع عشر – المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة – والمدرسة الفرنسية في روما – وزارة الثقافة ووزارة الجامعات – المعهد الفرنسي في نابولي – ١٩٨١ ، منشور باللغة الفرنسية ، صفحة ١٤٩ ، معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الثالث عشر ٦:

لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه – مصدرها أحد الدياميس في مدينة طرابلس – ليبيا – منشورة في مجلة آثار العرب – العدد السادس ١٩٩٢ – صفحة ١٠٥ – معروضة في متحف السراي الحمراء في مدينة طرابلس .

الموضوع الثالث عشر ٧:

لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه ومشاهد الحياة اليومية – مصدرها فيلا بالقرب من مدينة لبدا الكبرى – ليبيا – منشورة في مجلة آثار العرب – العدد السابع ١٩٩٥ – صفحة ١٠٩ – معروضة في متحف السراي الحمراء في مدينة طرابلس.

الموضوع الثالث عشر ٨:

جزء من لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه مع الطاووس – منشورة في منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٢٢٧ – آب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤١.

الموضوع الثالث عشر١٩

جزء من لوحة فسيفساء المغني والعازف أورفيه — صورة دجاجة - منشورة في كتاب جانين بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٤٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع عشر ١٩

لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس — مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية — وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية — مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢— صفحة ١٨٠ . معروضة في نفس الموقع.

الموضوع الرابع عشر ٢:

جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥١ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع عشر ٣:

جزء من لوحة فسيفساء افراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٣ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع عشر ٤:

جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٥. باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع عشر ٥:

جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٧ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع عشر ٦:

جزء من لوحة فسيفساء أفراح أريان وديونيسوس- منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥١ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع السابع عشر ٧:

لوحة فسيفساء تعميد ديونيسوس – مصدرها - قبرص منزل أيون - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٦٢ .

الموضوع الرابع عشر ١٨:

لوحة فسيفساء ديونيسوس - أكم - إيكاريوس - دونكارد - مصدرها - قبرص منزل ديونيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص - منشورات فليكس رافينا - إيطاليا ١٩٨٨ - منشور باللغة الإنكليزية - صفحة ٢٥ .

الموضوع الرابع عشر ١٩:

لوحة فسيفساء ديونيسوس والحياة اليومية - مصدرها قبرص منزل ديونيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص - منشورات فليكس رافينا - إيطاليا ١٩٨٨ - منشور باللغة الإنكليزية - صفحة ٢١ .

الموضوع الرابع عشر (١٠)

لوحة فسيفساء ديونيسوس والحياة اليومية – مصدرها قبرص منزل ديونيسوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٢١ .

الموضوع الرابع عشر (١١)

لوحة فسيفساء مركبة باخوص - مصدرها مدينة شرشال – منشورة في كتاب شرشال – باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٢٦ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الرابع عشر١٢:

لوحة فسيفساء موكب ديونيسوس – مصدرها قبرص- منزل ديونيسوس - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٦٧ .



الموضوع الرابع عشر١٣:

لوحة فسيفساء الرجل الذي حولته الحورية امبروسيا إلى شجرة كرمة - مصدرها فيلا سلين– قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤ . صفحة ١٠ . معروضة في الموقع . معروضة في نفس الموقع الصالة رقم ٥ .

الموضوع الخامس عشر ١ :

لوحة فسيفساء افروديت وأريان – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة - مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢– صفحة ١٧٩ . معروضة في نفس الموقع.

الموضوع الخامس عشر ٢ :

لوحة فسيفساء فينوس – مصدرها مدينة تيمقاد - منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٣ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الخامس عشر ٣:

لوحة فسيفساء الإلهة أنفتريت - مصدرها مدينة هبون الملكية (عنابة) – منشورة في كتاب هبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ٧٧ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الخامس عشر ٤:

لوحة فسيفساء ابولو ودفنة – مصدرها قبرص منزل ديونيسوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٧٩ .



الموضوع الخامس عشر ٥:

لوحة فسيفساء أفروديت – مصدرها قبرص – جزيرة أفروديت – منشورة في مجلة اليونان السياحية عام ١٩٨٣ – صفحة ٤١.

الموضوع الخامس عشر ٦:

جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٥٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الخامس عشر ٧:

جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦١ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الخامس عشر ٨:

جزء من لوحة فسيفساء افروديت وأريس - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٣ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الخامس عشر؛

جزء من لوحة فسيفساء افروديت وآريس - منشورة في كتاب جانين بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٥ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع السادس عشر؛

لوحة فسيفساء اختطاف أوروبا إلى جزيرة كريت — مصدرها مدينة صرين - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية — وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية — مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣— صفحة ١٨٥ . معروضة في المتحف الوطني في حلب .

الموضوع السادس عشر٢:

لوحة فسيفساء اختطاف أوروبا إلى جزيرة كريت- مصدرها مدينة جميلة – منشورة في كتاب جميلة – باللغة الفرنسية- منشورات وزارة الإعلام والثقافة - الجزائر – عام ١٩٩١- صفحة ٤٨ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع السابع عشر١:

لوحة فسيفساء الحورية يتيتس – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣- صفحة ١٧٤ . معروضة في متحف السويداء .

الموضع السابع عشر٢:

لوحة فسيفساء الحورية انفتريت – مصدرها حمامات تاجورة – بالقرب من مدينة طرابلس – ليبيا – منشورة في كتاب مدينة طرابلس منذ الاستيطان الفينيقي حتى العهد البيزنطي - مصلحة الآثار – عام ١٩٧٨ صفحة ٩٦ ، معروضة في متحف السراي الحمراء في طرابلس.

الموضوع السابع عشر٣:

لوحة فسيفساء الحورية تيتيس – مصدرها مدينة شهبا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢– صفحة ١٨١ . معروضة في الموقع.

الموضوع السابع عشر ٤:

جزء من لوحة فسيفساء الحورية تيتيس يبين وجه الحورية - منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٢٣٧ – آب ١٩٨٣ باللغة الفرنسية – صفحة ٤٠ .

الموضوع السابع عشر ٥:

لوحة فسيفساء إله البحر اوقيانوس – مصدرها مدينة انطاكيا – منشورة في مجلة انتاليا ومنطقة البحر الأبيض المتوسط السياحية – انتاليا عام ١٩٩٩ – محفوظة في المتحف الأثري في مدينة انطاكيا .

الموضوع السابع عشر ٦:

تفاصيل في لوحة فسيفساء الحورية تيتيس - منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله - الفنون في سورية - رقم ٢٣٧ - آب ١٩٨٢- منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع السابع عشر ٧:

تفاصيل في لوحة فسيفساء الحورية تيتيس - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع السابع عشر ١٨

تفاصيل في لوحة فسيفساء الحورية تيتيس - منشورة في كتاب جانين بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثامن عشر ١:

لوحة فسيفساء منارة مدينة الإسكندرية - مصر - مصدرها كنيسة قصر ليبيا - منشورة في الدليل السياحي - شحات عام ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ . صفحة ٤٢ . معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الثامن عشر ٢:

لوحة فسيفساء منظر عام لمدينة هيبون الساحلية – مصدرها مدينة هيبون (عنابة) الجزائر منشورة في كتاب هيبون الملكية – الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – الجزائر – صفحة ١٢٦ معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الثامن عشر ٣:

لوحة فسيفساء مشهد الميناء – مصدرها منزل التريكلينيوس – مدينة أفاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٨ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثامن عشر ٤:

جزء من لوحة فسيفساء مشهد الميناء – مصدرها منزل التريكلينيوس – مدينة أفاميا – منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثامن عشر ٥:

لوحة فسيفساء مشهد الشحن والتفريغ والوزن – مصدرها مبنى أولا دي ميزورس – مدينة أوستيا – إيطاليا – منشورة في كتاب أوستيا الحياة اليومية الجزء الثاني – منشورات وزارة الثقافة – دائرة الآثار أوستيا – روما ١٩٨٢ – لوحة ٢٧ – معروضة في متحف أوستيا . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثامن عشر ٦:

لوحة فسيفساء الشحن والتفريغ البحري – مصدرها بيازال دل كوربورازوني – مدينة اوستيا – إيطاليا – منشورة في كتاب أوستيا الحياة اليومية الجزء الثاني – منشورات وزارة الثقافة – دائرة الآثار اوستيا – روما ١٩٨٢ – لوحة ٢٧ – معروضة في متحف أوستيا . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع التاسع عشر ١:

جزء من لوحة فسيفساء الإلهة جي والفصول الربعة -- مصدرها منزل التريكلينوس – مدينة افاميا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٦٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع التاسع عشر ٢:

لوحة فسيفساء الميديوزا – مصدرها مدينة شحات – ليبيا – منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣ . صفحة ٤٣ . معروضة في متحف مدينة شحات .

الموضوع التاسع عشر ٣:

لوحة فسيفساء ربات النعم الثلاث والفصول الأربعة – مصدرها مدينة شهبا – منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل – عام ٢٠٠٣ – صفحة ١٧٨ . معروضة في الموقع .

الموضوع التاسع عشر ٤،

لوح فسيفساء الفصول الربعة – مصدرها الفيلا الرومانية – شحات – ليبيا - منشورة في الدليل السياحي – شحات عام ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣.
صفحة ٤٣ . معروضة في متحف مدينة شحات .

الموضوع التاسع عشر ٥،

لوح فسيفساء الفصول الربعة – مصدرها مدينة تيمقاد – الجزائر - منشورة في كتاب دليل آثار ومتحف تيمقاد – منشورات وزارة الثقافة - الجزائر – عام ١٩٨٢– صفحة ٩٧ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع التاسع عشر ٦،

لوح فسيفساء جي والفصول الأربعة – مصدرها قبرص - منزل ديونيسوس –منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٢٤ .

الموضوع التاسع عشر ٧،

جزء من لوحة فسيفساء جي – مصدرها مدينة أنطاكيا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٧٥ ، منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع التاسع عشر 8:

لوحة فسيفساء الحسناوات الثلاثة - مصدرها مدينة ناركيكويو - أنتاليا - تركيا - منشورة في مجلة انتاليا ومنطقة البحر الأبيض المتوسط السياحية - انتاليا عام ١٩٩٩ - محفوظة في المتحف الأثري في مدينة انطاكيا . منشورة في جميع اللغات .

الموضوع العشرون 1:

لوحة فسيفساء عودة اوليس والخادمات - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل افاميا - جان شارل بالتي - الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٦ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف متاحف الفن والتاريخ - بروكسل - بلجيكا .

الموضوع العشرون ٢:

حزء من لوحة فسيفساء عودة اوليس والخادمات - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل افاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٦ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف متاحف الفن والتاريخ — بروكسل — بلجيكا .

الموضوع الواحد والعشرون ١:

لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا — جان شا-ا بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٨٧ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الواحد والعشرون ١٢:

جزء من لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٨٨ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الواحد والعشرون ١٣:

جزء من لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل افاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٨٩ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الواحد والعشرون ٤:
جزء من لوحة فسيفساء سقراط والحكماء - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٩٠ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة افاميا .

الموضوع الثاني والعشرون ١:
رسم لوحة فسيفساء الحوريات البحريات — النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل افاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٢ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة افاميا .

الموضوع الثاني والعشرون ٢:

جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات — النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل افاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٣ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الثاني والعشرون ٣:

جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات — النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٤ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الثاني والعشرون ٤:

جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات – النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ٢١٥ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الثاني والعشرون ٥:

جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات – النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢- صفحة ١٧٨ . معروضة في الموقع .

الموضوع الثاني والعشرون ٩:

جزء من لوحة فسيفساء الحوريات البحريات – النيريد مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٣- صفحة ١٩٢ . معروضة في الموقع.

الموضوع الثالث والعشرون ١:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي – مصدرها مدينة أفاميا – المنزل الوثني - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٨٩ . منشور باللغة الفرنسية.

الموضوع الثالث والعشرون ٢:

سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي– مصدرها مدينة أفاميا - المنزل الوثني – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩١، منشور باللغة الفرنسية.

الموضوع الثالث والعشرون ٣:

سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصدرها قرية الدير الشرقي - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٢ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الثالث والعشرون ا،

سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي تتوسطها ميداليات صورت في داخلها أشكال حيوانية – مصدرها مدينة جميلة – الجزائر منشورة في كتاب جميلة – باللغة الفرنسية – منشورات وزارة الإعلام والثقافة - الجزائر – عام ١٩٩١– صفحة ٩٢ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع الثالث والعشرون ٥،

سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل أفاميا – جان شارل بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٧ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة افاميا .

الموضوع الثالث والعشرون ٦:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي - مصدرها المنزل الوثني في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل افاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١١٨ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة افاميا .

الموضوع الثالث والعشرون ٧:

أجزاء من سجادات فسيفسائية ذات باعث هندسي - مصدرها مبنى الكنس في مدينة افاميا - منشورة في كتاب دليل آفاميا — جان شارل بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٤٤ . باللغة الفرنسية . معروضة في متحف مدينة أفاميا .

الموضوع الثالث والعشرون ٨:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي – قبرص – مصدرها المنزل القديم المتطاول – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١١٥ .

الموضوع الثالث والعشرون ٩:

جزء من لوحة فسيفساء كنيسة القديس جرجس – مصدرها قرية دير العدس – منشورة في الحولية السورية – عدد ١١-١٢ – ١٩٦١/١٩٦٢ – لوحة ٥ . منشورة في مدخل قلعة بصرى .

الموضوع الثالث والعشرون ١٠:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي – مصدرها مدينة أفاميا – المنزل الوثني - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٨٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثالث والعشرون ١١:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – مصدرها فيلا سلين –قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا – الصالة رقم ٥– منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية – رافينا – رافينا ١٩٨٤ . صفحة ٥ . معروضة في الموقع

الموضوع الثالث والعشرون ١٢:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – قبرص – بازيليك كريسوبوليتيسا – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١٠١ .

الموضوع الثالث والعشرون ١٣:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي – قبرص – بازيليك ايا ثريات – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١٠١ .

الموضوع الثالث والعشرون ١٤:

جزء من سجادة فسيفسائية ذات باعث هندسي ونباتي - مصدرها منزل الأنسولا - منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٢٧ . منشور باللغة الفرنسية .

لموضوع الرابع والعشرون ١:

لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٢ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ٢:

لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين - منشورة في كتاب معرض المرأة السورية من خلال المكتشفات الأثرية – وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية – مهرجان المحبة .. مهرجان الباسل - عام ٢٠٠٢– صفحة ١٩٠ .

الموضوع الرابع والعشرون ٣:

لوحة فسيفساء الموسيقيين والراقصين – مصدرها كنيسة القديس فيتال . مدينة رافينا – إيطاليا . منشورة في كتاب رافينا ، فسيفساء – مباني أثرية – وتزيينات . الدليل التاريخي والفني ،منشور باللغة الفرنسية . بولونيا ١٩٨٤ . صفحة ٣٦ .

الموضوع الرابع والعشرون ٤:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيين والراقصين – مصدرها كنيسة القديس فيتال مدينة رافينا – إيطاليا. منشورة في كتاب رافينا، فسيفساء – مباني أثرية – وتزيينات، الدليل التاريخي والفني، منشور باللغة الفرنسية. بولونيا ١٩٨٤، صفحة ٣٧ .

الموضوع الرابع والعشرون ٥:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ١٠ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ٦:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ١١ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع السابع والعشرون ٧:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٥ . باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع والعشرون ١٨

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون — مصدرها قرية مريامين — منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ — لوحة رقم ٩ في لوحات البحث — معروضة في متحف حماه الوطني.

الموضوع الرابع والعشرون ١٩

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون — مصدرها قرية مريامين — منشورة في كتاب جانين بالتي — الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٧ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع والعشرون ١٠:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في كتاب جانين بالتي – الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ٩٩ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع والعشرون ١١:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة صفحة رقم ١٢٧ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ١٢:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٢ صورة رقم ٤ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني.

الموضوع الرابع والعشرون ١٣:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٢ صورة رقم ٢ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني.

الموضوع الرابع والعشرون ١٤،

جزء من لوحة فسيفساء في كنيسة مأدبا — مدينة مادبا — تصوير شخصي .

الموضوع الرابع والعشرون ١٥،

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون — مصدرها قرية مريامين — منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ — لوحة رقم ٥ صورة رقم ١٠ في لوحات البحث — معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ١٦:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٤صورة رقم ٨ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ١٧:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٥صورة رقم ١٢ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ١٨:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٧ صورة رقم ١٥ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ١٩:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٦ صورة رقم ١٤ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الرابع والعشرون ٢٠:

جزء من لوحة فسيفساء الموسيقيون – مصدرها قرية مريامين – منشورة في الحولية السورية العدد ٢٠ عام ١٩٧٠ – لوحة رقم ٦ صورة رقم ١٦ في لوحات البحث – معروضة في متحف حماه الوطني .

الموضوع الخامس والعشرون ١:

لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية – مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ – صفحة ١٥٤ .

الموضوع الخامس والعشرون ٢:

لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية – مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ – صفحة ١٥٥ .

الموضوع الخامس والعشرون ٣:

جزء من لوحة فسيفساء كنيسة مأدبا ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية – مصدرها مدينة مأدبا. تصوير شخصي.

الموضوع الخامس والعشرون ٤؛

لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية – مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ – صفحة ١٥٦ .

الموضوع الخامس والعشرون ٥؛

لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية مع نصوص كتابية – مصدرها كنيسة موقا منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ – صفحة ١٥٦ .

الموضوع السادس والعشرون ١٦

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفاميـا – منزل التريكلينوس - منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٨٩ ، منشور باللغة الفرنسية ، معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

الموضوع السادس والعشرون ١٢

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفامسا – منزل التريكلينوس - منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٨٢ – ٨٢ ، منشور باللغة الفرنسية ، معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

الموضوع السادس والعشرون ٢٣

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد — هيراقلس والأسد - مصدرها قبرص — منزل أورفيه — منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص — منشورات فليكس رافينا — إيطاليا ١٩٨٨ — منشور باللغة الإنكليزية — صفحة ٤٩ .

الموضوع السادس والعشرون ٢٤

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد — مصدرها مدينة افاميا — منزل التريكلينوس - منشورة في كتاب دليل افاميا — بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٠ منشور باللغة الفرنسية ، معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل — بلجيكا

الموضوع السادس والعشرون ١٥

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفامسا – منزل التريكلينوس - منشورة في كتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩١ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

الموضوع السادس والعشرون ١٦

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد – مصدرها مدينة أفامسا – منزل التريكلينوس - منشورة في مكتاب دليل أفاميا – بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٢ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متجف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

الموضوع السادس والعشرون ١٧:

جزء من لوحة فسيفساء ميادين الصيد - مصدرها فيلا سلين قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا - منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية - رافينا - رافينا ١٩٨٤ . معروضة في الموقع .

الموضوع السابع والعشرون ٤:

جزء من لوحة قافلة الجمال - مصدرها مدينة أفاميا ، رواق الشارع المعمد الكبير - منشورة في كتاب دليل أفاميا - بروكسل ١٩٨١ صفحة ٨٤ منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل - بلجيكا . معروضة في المتحف الوطني في دمشق .

الموضوع السابع والعشرون ٢:

جزء من لوحة فسيفساء كنيسة القديس جرجيوس في دير العدس تبين قافلة الحج - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٨ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع السابع والعشرون ٣:

صورة من لوحة فسيفساء النواعير – مصدرها مدينة أفاميا ، رواق الشارع المعمد الكبير - منشورة في كتاب دليل أفاميا - بروكسل ١٩٨١ صفحة ١٤ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف متاحف التاريخ والفن في مدينة بروكسل – بلجيكا .

الموضوع الثامن والعشرون ١:

لوحة فسيفساء الأمازونيات المحاربات – مصدرها مدينة أفاميا ، منزل التريكلينوس - - منشورة في كتاب فسيفساء سورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٥، منشور باللغة الفرنسية ، معروضة في الموقع .

الموضوع الثامن والعشرون ٢:

لوحة فسيفساء السيدة مريم العذراء والسيد المسيح وموكب التبريك – مصدرها مدينة رافينا – بازيليك القديس أبولونار الجديد - منشورة في كتاب رافينا ، فسيفساء – مباني أثرية – وتزيينات . الدليل التاريخي والفني ، منشور باللغة الفرنسية ، بولونيا ١٩٨٤ . صفحة ١٠٦ .

الموضوع الثامن والعشرون ٣:

لوحة فسيفساء السيد المسيح وموكب التبريك – مصدرها مدينة رافينا – باريليك القديس ابولونار الجديد - منشورة في كتاب رافينا، فسيفساء – مباني أثرية – وتزيينات ، الدليل التاريخي والفني ، منشور باللغة الفرنسية ، بولونيا ١٩٨٤ ، صفحة ١٢١ .

الموضوع الثامن والعشرون ٤:

جزء من لوحة فسيفساء الأمازونيات المحاربات – مصدرها مدينة أفاميا ، منزل التريكلينوس - - منشورة في كتاب دليل أفاميا - بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٦ ـ منشور باللغة الفرنسية ـ معروضة في الموقع .

الموضوع الثامن والعشرون ٥:

جزء من لوحة فسيفساء الأمازونيات المحاربات – مصدرها مدينة أفاميا ، منزل التريكليلوس - منشورة في كتاب دليل أفاميا - بروكسل ١٩٨١ صفحة ٩٧ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في الموقع .

الموضوع الثامن والعشرون ٦:

لوحة فسيفساء واحدة من الأمازونيات المحاربات – مصدرها – قبرص - منزل أورفيه - منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ٥٠ .

الموضوع التاسع والعشرون ١:

لوحة فسيفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٨ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في الموقع .

الموضوع التاسع والعشرون ٢:

جزء من لوحة مشاهد الصيد – مصدرها مدينة جميلة – الجزائر – منشورة في كتاب جميلة – منشور باللغة الفرنسية– منشورات وزارة الإعلام والثقافة - الجزائر – عام ١٩٩١– صفحة ١٠٣ . معروضة في متحف المدينة .

الموضوع التاسع والعشرون ١٣

حزء من لوحة فيسفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٩ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في الموقع .

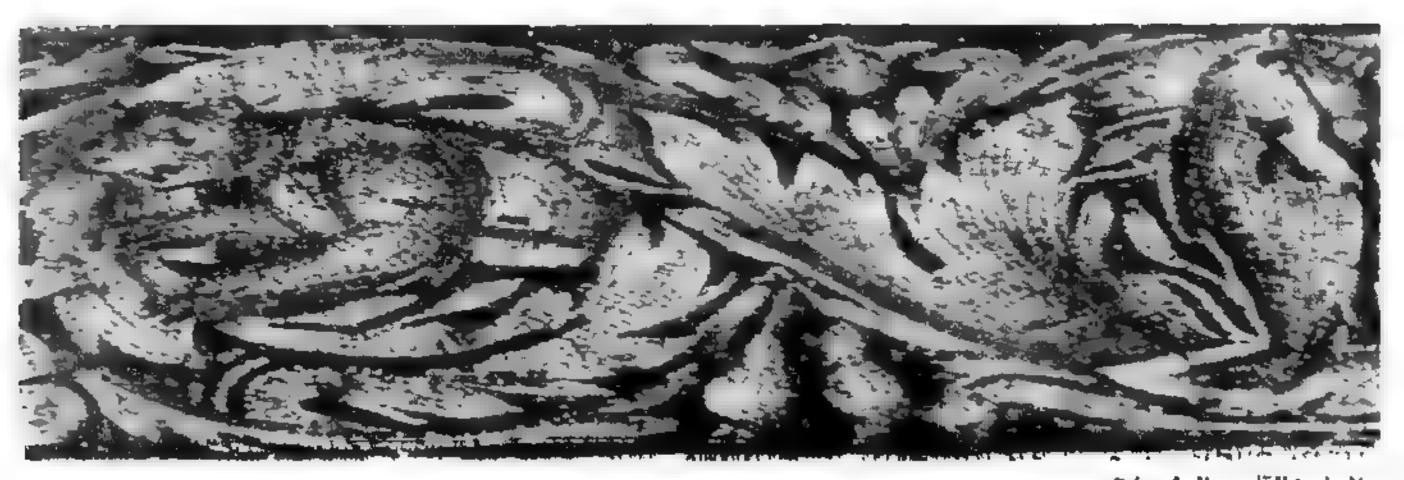




الموضوع الرابع والعشرون ٤ – ١٥

جزء من فسيفساء كنيسة مادبا – مصدرها مدينة مادبا ، تصوير شخصي .





الموضوع التاسع والعشرون ٦:

جزء من لوحة فسيفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢١ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في الموقع .

الموضوع التاسع والعشرون ٧:

جزء من لوحة فسيفساء اللؤلؤة والبطلة الرشيقة – مصدرها – مصدرها مدينة أفاميا – الحي الجنوبي الغربي - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١١٩ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في الموقع .

الموضوع الثلاثون ١:

لوحة فسيفساء الدب الواثب — مصدرها قرية حدادين — منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢٥ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في متحف حلب الوطني .

الموضوع الثلاثون ٢:

لوحة فسيفساء مصارعة الثيران — مصدرها فيلا سلين قرب مدينة لبدا الكبرى ليبيا — صالة فسيفساء الثور — منشورة في أبحاث المؤتمر الدولي حول الفسيفساء التاريخية — راڤينا — راڤينا ١٩٨٤ . معروضة في الموقع .

الموضوع الثلاثون ٣:

لوحة فسيفساء الأسرى – مصدرها مدينة تيبازا – منشورة في كتاب المنظر وأطلال تيبازا – منشورات الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية – ولاية تيبازا – الجزائر – ١٩٩٦.

الموضوع الواحد والثلاثون ١:

جزء من فسيفساء بازليك الإمبراطور جيستنيان – مصدرها مدينة صبراتة – ليبيا – منشورة في – منشورة في مجلة آثار العرب العدد السادس – عام ١٩٩٢ – صفحة ١١٢ – معروضة في نفس الموقع.

الموضوع الواحد والثلاثون ٢:

جزء من فسيفساء بازليك الإمبراطور جستنيان – مصدرها مدينة صبراتة – ليبيا – منشورة في – منشورة في مجلة آثار العرب العدد السادس – عام ١٩٩٢ – صفحة ١١٢- معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الواحد والثلاثون ٣:

جزء من لوحة فسيفساء كتابة التكريس وسط ميدالية – مصدرها كنيسة فركيا - منشورة في الحولية السورية العدد ٢٢ عام ١٩٧٢ – صفحة ١٥٥ القسم الأجنبي .





الموضوع الواحد والثلاثون ٤:

أجزاء من فسيفساء بازليك الإمبراطور جستنيان – مصدرها مدينة صبراتة – ليبيا – منشورة في – منشورة في مجلة آثار العرب العدد السابع والثامن – عام ١٩٩٥ – صفحة ١١١ – معروضة في نفس الموقع .

الموضوع الواحد والثلاثون ٥:

لوحة فسيفساء ذات بواعث نباتية وحيوانية – مصدرها عين الباد - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٢٩ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الواحد والثلاثون ٦:

لوحة فسيفساء الغزال فوق أرضية مزهرة – مصدرها مدينة أفاميا – منزل الغزال - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣٥ .منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الواحد والثلاثون ٧:

أجزاء من لوحة فسيفساء كنيسة فركيا - في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ - عام ١٩٦١/١٩٦٢ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧ .

الموضوع الثاني والثلاثون ١:

جزء من لوحة فسيفساء شجرة الفاكهة والفهد – مصدرها كنيسة حلاوة - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧
صفحة ١٢٧ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

ΛΕΩΝ

الموضوع الثاني والثلاثون ٢:

جزء من لوحة فسيفساء مطاردة الحيوانات – مصدرها كنيسة حوارتة العليا - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧
صفحة ١٢٩ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الثاني والثلاثون ٣:

جزء من لوحة فسيفساء ذات أرضية مزهرة – مصدرها قبرص – بازيليك سيرفالوس – منشورة في كتاب أرضيات فسيفسائية في قبرص – منشورات فليكس رافينا – إيطاليا ١٩٨٨ – منشور باللغة الإنكليزية – صفحة ١٤٢ .

الموضوع الثاني والثلاثون ٤:

جزء من لوحة فسيفساء تخيل الجنة – مصدرها كنيسة أم حارتين – منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣١ منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الثاني والثلاثون ٥:

جزء من لوحة فسيفساء تخيل الجنة – مصدرها كنيسة أم حارتين - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣٢ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الثاني والثلاثون ٦:

جزء من لوحة فسيفساء حيوانات ونباتات مائية – مصدرها كنيسة تل حواش - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٣٦ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

جزء من لوحة فسيفساء لوحة فسيفساء حيوانات ونباتات مائية – مصدرها مسرح بصرى الأثري – منشورة في كتاب مسرح بصرى الأثري – دمشق ٢٠٠١ - اللوحة XVI في الكتاب المنشور باللغة العربية واللوحة XVI في الكتاب المنشور باللغة الفرنسية

جزء من لوحة الفسيفساء الفنية بالألوان والكتابة – مصدرها مدينة أفاميا – مبنى الكاتدرائية - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٢ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الثاني والثلاثون ٩:

جزء من لوحة فسيفساء الموكب الجنائزي المسيحي – مصدرها مدينة حمص - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٥ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الثاني والثلاثون ١٠:

جزء من لوحة فسيفساء كاتالوك الحيوانات – مصدرها كنيسة محردة - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٤٧ . منشور باللغة الفرنسية . معروضة في المتحف الوطني في مدينة دمشق .

الموضوع الثالث والثلاثون ١ :

لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية - مصدرها كنيسة القديس جرجس - دير العدس - منشورة في الحولية السورية العدد ١١ - ١٢ - عام ١٩٦٢/١٩٦١ - صفحة ٦٧ - لوحة ٧ . معروضة في متحف بصرى المكشوف .

الموضوع الثالث والثلاثون ٢ :

مخطط عام لكنيسة القديس كريستوف - مصدرها موقع قبر حيرام - منشورة في الحولية السورية العدد ١١ - ١٢ - عام ١٩٦٢/١٩٦١ - صفحة ٦٧ - لوحة ٧ . معروضة في متحف اللوفر في باريس .

الموضوع الثالث والثلاثون ٣:

لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية بعد الكشف عنها مباشرةً – مصدرها كنيسة القديس جرجس – دير العدس -منشورة في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦٢/١٩٦١ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧ . معروضة في متحف بصرى المكشوف .

الموضوع الثالث والثلاثون ٤:

جزء من لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية – مصدرها كنيسة القديس جرجس – دير العدس -منشورة في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦٢/١٩٦١ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧ . معروضة في متحف بصرى المكشوف .

الموضوع الثالث والثلاثون ٥:

جزء من لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية – مصدرها كنيسة القديس جرجس – دير العدس –منشورة في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦١/١٩٦٢ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧ . معروضة في متحف بصرى المكشوف.

الموضوع الثالث والثلاثون ٦:

جزء من لوحة فسيفساء مشاهد من الحياة اليومية – مصدرها كنيسة القديس جرجس – دير العدس –منشورة في الحولية السورية العدد ١١ – ١٢ – عام ١٩٦١/١٩٦٢ – صفحة ٦٧ – لوحة ٧ . معروضة في متحف بصرى المكشوف.

الموضوع الثالث والثلاثون ٧:

لوحة فسيفساء تعرض مخطط مدينة القدس في العهد البيزنطي القرن السادس داخل سور بيضوي– مصدرها مدينة مادبا . منشورة في مجلة عالم كتاب العهد القديم باللغة الفرنسية – باريس – العدد ٣٢ – عام ١٩٨ القديم باللغة الفرنسية – باريس – العدد ٣٢ – عام ١٩٨٤ م صفحة ٤٤ .

الموضوع الرابع والثلاثون ١:

لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٣٢٧ – آب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – لوحة الغلاف .

الموضوع الرابع والثلاثون ٢:

لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٢٣٧ – آب ١٩٨٣ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤٥ .

الموضوع الرابع والثلاثون ١:

لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٥٣ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع والثلاثون ٤:

لوحة مشهد من مشاهد الجنة في لوحات فسيفساء الجامع الأموي بدمشق - منشورة في كتاب الفسيفساء السورية - بروكسل ١٩٧٧ صفحة ١٥٥ . منشور باللغة الفرنسية .

الموضوع الرابع والثلاثون ٥:

لوحة فسيفساء من مشاهد الجنة – مصدرها ضريح السلطان الظاهر بيبرس – دمشق . منشورة في مجلة الفن في جميع أشكاله – الفنون في سورية – رقم ٢٢٧ – أب ١٩٨٢ منشور باللغة الفرنسية – صفحة ٤٥ .

فهرس الموضوعات

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة